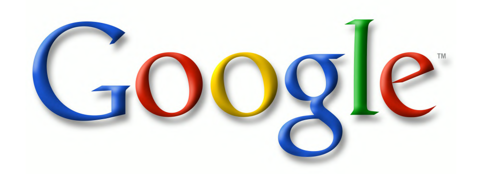


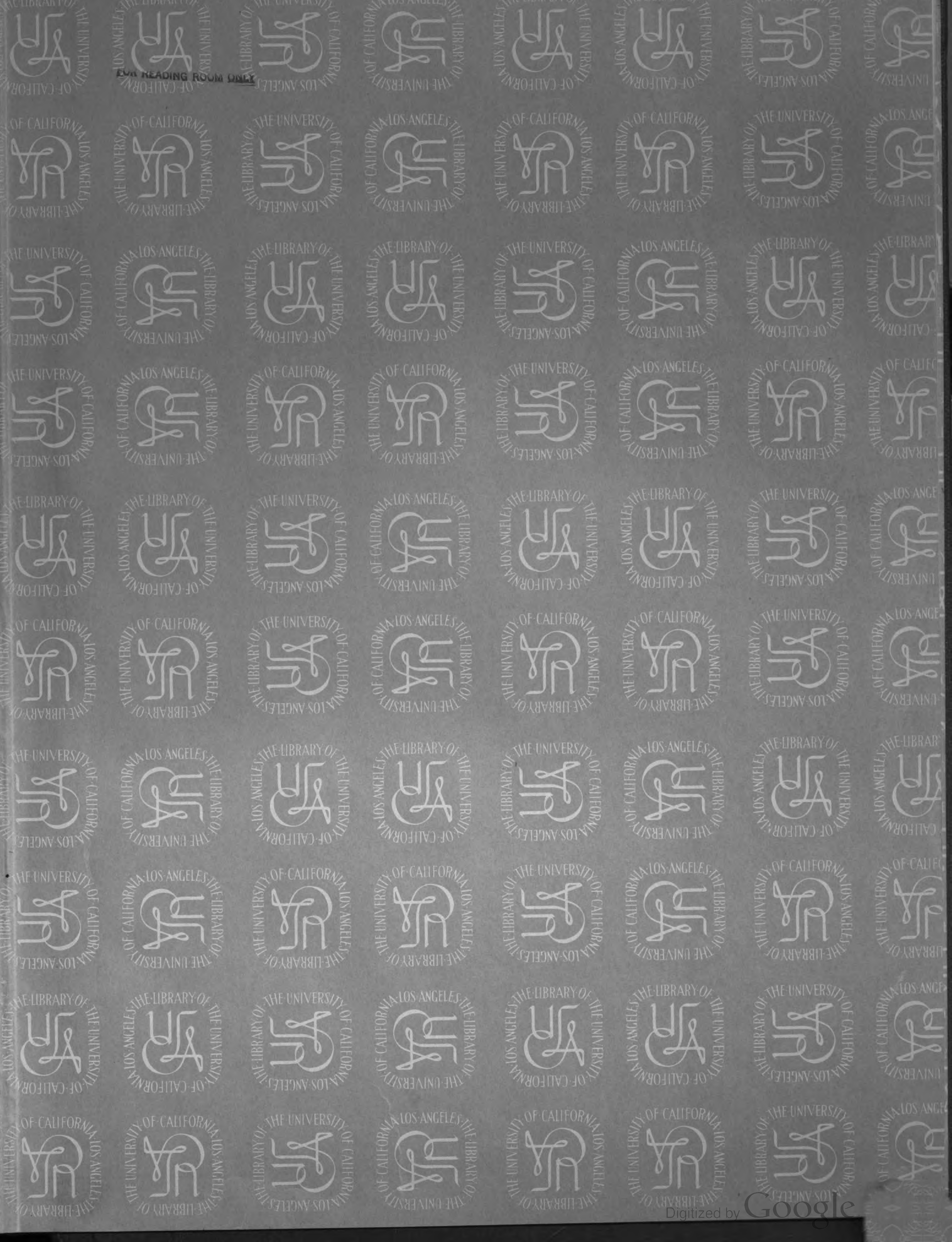











THE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LOS ANGELES

PUBLIKATIONEN DER GESELLSCHAFT

ZUR HERAUSGABE DER

DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH.

HERAUSGEGEBEN MIT UNTERSTÜTZUNG
DES K. K. MINISTERIUMS FÜR KULTUS UND UNTERRICHT.

UNTER LEITUNG VON

GUIDO ADLER.

XI. JAHRGANG.

Zweiter Teil.

GEORG MUFFAT, CONCERTI GROSSI I.

WIEN 1904.
ARTARIA & Co.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

GEORG MUFFAT.

AUSSERLESENE MIT ERNST UND LUST GEMENGTE INSTRUMENTAL-MUSIC. 1701.

ERSTER TEIL.

SECHS CONCERTI GROSSI.

NEBST EINEM ANHANGE:

AUSWAHL AUS „ARMONICO TRIBUTO". 1682.

BEARBEITET

VON

ERWIN LUNTZ.

WIEN 1904.

ARTARIA & Co.

EINLEITUNG.

Den in den ersten beiden Jahrgängen der Denkmäler zum Neudruck gelangten Florilegien Muffats reiht sich nunmehr ein weiteres nicht minder bedeutendes Werk des Passauischen Kapellmeisters an. welches, obgleich erst 1701 veröffentlicht, seiner ersten Anlage nach zu dessen frühesten Kompositionen gehört. Von den zwölf Konzerten, welche der „**Außerlesenen mit Ernst- und Lust-gemengten Instrumental-Music erste Versamblung**" enthält, bringt der vorliegende Band diejenigen sechs, welche in engster Beziehung zu Muffats Erstlingswerk, den fünf Kammersonaten von 1682, stehen; die übrigen, den Jahren 1683 bis 1689 angehörenden bleiben einem späteren Jahrgange vorbehalten. Eine Fortsetzung der Konzerte, auf welche die Bezeichnung »erste Versammlung« weist, ist ebensowenig wie der »Dritte Blumen-Bund« oder eines der übrigen in Aussicht gestellten »noch seltsameren, sowohl zur Ohren-Ergötzlichkeit als Theorischen Nutzen gerichten Werke« erschienen. Die beschränkten Mittel, mit denen der Meister kaum zur Erhaltung seiner zahlreichen Familie [1]) das Auslangen gefunden haben mag, erlaubten ihm nicht, eine Herausgabe der Arbeiten auf eigene Kosten, und immer wieder neue munifizente Gönner zu finden, war wohl auch damals kein Leichtes. Schon die Drucklegung dieser Konzerte scheint auf große Schwierigkeiten gestoßen zu sein. Bereits 1695 im Florilegium I. lesen wir von dem ungewöhnlichen Werke, das „**unter der Passauer Truck-Preß zu schwitzen anhebet**", dann wird 1698 im Florilegium II. das Erscheinen des schon fast fertigen Werkes — „*d'un style plus rar & plus sublime, que ce qui a paru de moy Jusqu'a ce Jour pour l'harmonie Instrumentale*" — nach etlichen Monaten in Aussicht gestellt und doch brauchte es noch weiterer drei Jahre, bis es »endlich an das allgemeine Taglicht« kam. Die Kosten hatte schließlich der Graf Maximilian

[1])

Georg Muffat,
geb. ca. 1645 zu Schlettstadt im Elsaß,
gest. 1704 zu Passau.
Gemahlin Anna Elisabeth.

Franz Max Joseph, get. 12./3. 1680 in Salzburg, gest. 6./1. 1745 in Wien. Kais. Hofkontrollor.	Franz Georg Gottfried, get. 2./11. 1681 in Salzburg, gest. 25./8. 1710 in Wien. Hof- und Kammermusicus seit 1./7. 1701.	Sigm. Friedrich, get. 30./3. 1684 in Salzburg, i. J. 1723 Stabkammerdiener und Hofmusicus in München.	Johann Sigmund, get. 2./6. 1685 in Salzburg.	Joh. Ernst, get. 8./12. 1686 in Salzburg, gest. 25/6. 1746 in Wien. Violinist der Hofkapelle.	Sigm. Ignaz, get. 15./2. 1688 in Salzburg.	Liebgott, get. 25./4. 1690 in Passau, gest. 10./12. 1770 in Wien. Hof- und Kammerorganist etc., vermählt seit 22./5. 1719 mit Maria Rosalia Einöder, geb. 1700, gest. 26./5. 1781 in Wien.	Maria Franziska, get. 13./1. 1692 in Passau.

Kinder des Liebgott:

Joseph, geb. 1721, gest. 1756 in Wien. 1734—1756 Hofscholar (Klavier).	Johann Karl, geb. 1736, gest. 9./3. 1767 in Wien. Priester.

Ernst von Scherffenberg[1]), dem das Werk mit Worten des höchsten Dankes gewidmet ward, auf sich genommen.

Den weitreichenden Plänen Muffats setzte ein vorzeitiger Tod ein unerwartetes Ende. »Am 23. Februar 1704 ist in der Dompfarrei zu Passau der Edl Gestrenge und Kunstreiche Herr Georg Muffat, Sr. Hochfürstlichen Eminenz zu Passau, etc. gewester Kapellmeister gottselig verschieden und bei dem hohen Dombstift in den Greizgang beigelegt worden«[2]), meldet das Totenbuch. Schwere Zeiten waren über die alte kaisertreue Bischofsstadt hereingebrochen, als im Verlaufe des spanischen Erbfolgekrieges Kurfürst Max Emanuel von Bayern gegen Ende des Jahres 1703 mit zahlreichen Truppen vor Passau erschienen war, um sich der Stadt, die den Schlüssel zu den österreichischen Erblanden bildete, um jeden Preis zu bemächtigen. Das Zusammentreffen verschiedener mißlicher Umstände kam seinen Plänen sehr zu statten. Die durch Reichssteuern und Kopfgelder hart mitgenommene Bürgerschaft, welche infolge des damals herrschenden bösartigen Nervenfiebers bereits den vierten Teil der besten Mannschaft verloren hatte, während ein anderes Viertel noch krank darniederlag, konnte mit ihren kaum drei Hundert zählenden waffenfähigen Leuten an eine wirksame Verteidigung nicht denken. Als nun Passau am 7. Jänner 1704 vom frühen Morgen bis in die Nacht hinein von den bayerischen Kanonen und Mörsern beschossen wurde, gelang es dem dringenden Zureden des Kardinals Johann Philipp von Lamberg, welcher die armen, aufs äußerste erschöpften Bewohner einem aussichtslosen, unvermeidlichen Blutbade nicht aussetzen wollte, andererseits im Falle der Eroberung seiner Residenzstadt im Sturme deren Plünderung und Anzündung befürchtete, den österreichischen General Gronsfeld, den Kommandanten der Festung Oberhaus, zur Übergabe zu bewegen. Am 11. Jänner zogen 3000 Mann bayerische Truppen in Passau ein, wo sie bis zum November desselben Jahres verblieben und die Bürgerschaft schwer bedrückten.[3]) In diesen politischen Verhältnissen beim Tode Muffats darf vielleicht die Ursache erblickt werden, daß von den damals wohl handschriftlich vorhandenen späteren Werken desselben nichts erhalten zu sein scheint.[4])

Die zwölf »**fürtrefflich und zur sonderlichen Belustigung deß gehörs auff bißhero ungewöhnliche Arth mit grossem Fleiß außgearbeiteten** Concerten« gehören jener Gattung von zyklischen Gebilden an, welche als *Sonate* oder *Concerti da camera* bezeichnet wurden. Wie bereits angedeutet, sind die vorläufig zur Veröffentlichung gelangenden sechs Konzerte aus den fünf Sonaten des *Armonico Tributo* hervorgegangen, ein Werk, in welchem die von Rosenmüller inaugurierte Richtung, der Kammersonate durch Einfügung größerer, frei gestalteter Sätze polyphonen wie auch homophonen Stiles höhere künstlerische Bedeutung zu geben, in glücklicher Weise fortgesetzt wird. Lassen die engen Wechselbeziehungen der Sonaten und Konzerte, welche auch in den ihnen vorangestellten Anmerkungen des Autors zum Ausdruck kommen, dieselben vor allem geeignet erscheinen, die historischen Verbindungsfäden, die von der älteren Kammer- (Sonaten-) Musik zur späteren Orchester- (Symphonie-) Musik hinüberleiten, aufzuhellen, so darf man in ihnen andererseits auch diejenigen Werke erblicken, in welchen das Wesen des Instrumentalkonzertes[5]) vielleicht zum erstenmale in bestimmter Weise in die Erscheinung tritt. Der Verbindung solistischer und chorischer Elemente begegnen wir allerdings schon früher, seltener in der eigentlichen Sonatenliteratur, häufiger dagegen in den konzertierenden Sinfonien der venetianischen Oper.[6]) So finden sich Solostellen schon

---

[1]) Max. Ernst Graf von Scherffenberg, auf dessen Abstammung aus dem königlichen Geschlechte der Agilolfinger Muffat in der Widmung anspielt, bekleidete das Amt des Dompropstes in Salzburg seit 1689 und war seit 1699 Konsistorialpräsident. (Riedl, Salzburgs Domherren von 1514—1806 in Mitteil. d. Ges. f. Salzburger Landeskunde VII. (1867.) S. 188.

[2]) Der einst weitberühmte Domkreuzgang, seit alter Zeit die Ruhestätte aller durch Rang, Geburt, Verdienste um Kunst und Wissenschaft ausgezeichneten Personen, namentlich der Mitglieder des Domkapitels, vieler Adelsgeschlechter, dann der fürstlichen Beamten und ihrer Familien, wurde im Jahre 1811 unter dem Vorwande der Baufälligkeit niedergerissen, die alten Grabsteine teils verkauft oder verschenkt, teils zu öffentlichen Bauten oder zum Pflastern der Straßen verwendet. (A. Erhard, Geschichte der Stadt Passau. 1862. Bd. 2, S. 62.) Muffats Grabstein dürfte sich unter diesen Umständen schwerlich wieder auffinden lassen.

[3]) Erhard, a. a. O. Bd. 1, S. 265 ff.

[4]) Eine theoretische Abhandlung »Regulae concentuum Partiturae Authore Georgio Muffat«, welche im Jahre 1699 im Druck erschienen sein soll, ist im Minoritenkonvent in Wien in einer Abschrift erhalten; leider war dieselbe gegenwärtig nicht zugänglich.

[5]) Eine kurze Übersicht über die Geschichte des Instrumentalkonzertes gibt Sandberger im 1. Bande der »Denkmäler der Tonkunst in Bayern«, S. XLVII ff.

[6]) Erst kürzlich hat A. Heuß den Einfluß der venetianischen Opernsinfonie auf das Instrumentalkonzert nachgewiesen. (Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft, Jahrgang V, Heft 3.) Auch bei Muffat finden sich Spuren dieses Einflusses.

in einzelnen Sonaten Falconieris (1650), B. Marinis (1655), Uccellinis (1667), schließlich in Corellis opus I.[1]), jenen Sonaten, welchen Muffat nach seiner eigenen Mitteilung die Anregung zur Komposition der Kammersonaten verdankte. Als er nämlich im Jahre 1682 in Rom bei Bernardo Pasquini die welsche Manier auf Orgel und Cembalo erlernte, hörte er »sehr schöne Sonaten« Corellis. Der starke Eindruck dieser von einem stark besetzten Orchester aufs genaueste (*con grandissima pontualità*) ausgeführten Konzerte[2]) erweckte in ihm das Verlangen, sich selbst in dem *nuovo genere* zu versuchen. So kam dem deutschen Musiker die »erste Idee einer sinnreichen Vermischung« des anmuthig heiteren französischen Stiles mit dem pathetischen Ernst der italienischen Art. In ganz kurzer Zeit entstanden fünf Sonaten, die durch die nun ausdrücklich hervorgehobene Gegenüberstellung des Solistenkörpers und des übrigen fünfstimmigen Orchesterchores — in der Vorrede versichert Muffat, er habe »allen Fleiß auf die Herstellung dieser bequemen Abwechselung verwendet« — auch in der italienischen Instrumentalmusik ein Novum darstellten. Der Beifall, welchen dieser erste Versuch bei Corelli fand, ermunterte den heimkehrenden Meister, die Früchte der italienischen Reise seinem Bischofe Max Gandolph, dessen Liberalität die ihn so fördernden Studien im klassischen Musiklande Italien ermöglicht hatte, als »harmonische Beisteuer« zum elfhundertjährigen Gründungsfeste des Salzburger Erzbistums zu dedizieren.

Wenn diese Werke nicht sogleich auch äußerlich als »Concerti grossi«, was sie ihrem Wesen nach sind, erschienen, so ist die Ursache hiefür wohl nur im Kostenpunkte einer solchen Ausgabe zu suchen. Um die Stimmbücher nicht vermehren zu müssen, begnügte sich daher Muffat, gleichwie noch sechzehn Jahre später Gio. Lorenzo Gregori[3]), damit, die Soli- und Tuttistellen durch Beisetzung der Buchstaben S. und T. zu bezeichnen. Diese ursprüngliche Gestalt befriedigte aber den von echt deutscher Gründlichkeit beseelten Meister nicht und so unterzog er die Sonaten später einer sehr eingehenden Umarbeitung. Das Ergebnis derselben ist uns in dem zweiten, vierten, fünften, zehnten, elften und zwölften Konzerte der »Instrumental-Music« erhalten. Nicht bloß in formeller Hinsicht erfuhren die Sonaten eine durchgreifende Umgestaltung, auch das Verhältnis der Soli und Tutti ist vielfach geändert. Am meisten aber fällt die organische Durchbildung des Details auf, welche bereits höhere Gewandtheit nach der kompositionstechnischen Seite offenbart. Die Oberstimme, früher fast gleichmäßig zwischen den beiden Violinen verteilt, wird nun häufiger und in längeren Phrasen der ersten Violine zugewiesen, sie zieht aber auch andererseits in ihrer melodischen Entwicklung weitere Bögen, zeigt längeren Atem. Besonders die langsamen Sätze bringen von Herzen quellende, zu Herzen dringende Gesänge von echt italienischer Empfindung. Gerade die melodische Erfindung ist ja eine der stärksten Seiten von Muffats Begabung. In den Tänzen und Arien verleiht die reichere Anbringung von Verzierungen, deren vielfältige Ausführung allerdings den Spielern überlassen bleibt, den Stimmen größere Geschmeidigkeit und Zierlichkeit. Dienten die Mittelstimmen — Alt- und Tenorviola — dort vor allem der Erzielung größerer Klangfülle, in den Tanzstücken der Hervorhebung der charakteristischen Rhythmen, so erscheinen sie hier in reicherer Ausarbeitung. Nehmen sie auch nur selten am motivischen Spiele der Stimmen teil, so sind sie doch im ganzen selbständiger und lebhafter gehalten. Daß der Baßführung bei der Überarbeitung ganz besondere Sorgfalt zugewendet wurde, ist ja in jener Zeit des Generalbasses nur natürlich; doch hängt wohl die fließendere Bewegung des Basses auch mit der allmählich fortschreitenden Technik der tieferen Streichinstrumente zusammen. Die Generalbaßbezifferung — in den Sonaten kaum mehr als eine oberflächliche Andeutung des akkordischen Gerüstes — wird genauer ausgearbeitet. Hand in Hand damit geht eine Vertiefung nach der harmonischen Seite, und eine kräftige, immer geschmackvolle, manchmal interessante Harmonisierung leiht dem oft reizvollen Stimmengewebe eine wirkungsvolle Unterlage.

Zur Veranschaulichung der beträchtlichen Verschiedenheit der Sonaten und Konzerte in formeller Beziehung mag hier eine vergleichende Gegenüberstellung derselben Platz finden.

Sonata I. D dur.	**Concerto V.**
1. Sonata: Grave, c, 27 Takte, S. und T.; Allegro e presto, c, 53 Takte, S. und T. (Schluß-Dominante).	1. Sonata: Grave, $^3/_2$, c, 18 Takte, Tutti; Allegro[4]), $^6/_8$, 20 Takte, S. und T.

[1]) Torchi, La Musica istromentale in Italia nei secoli XVI., XVII. e XVIII. (Riv. mus., vol. V.) und Heuß, a. a. O.

[2]) Außer Corellis ersten Kirchen- und Kammersonaten lernte er wohl auch die Werke Legrenzis, Vitalis und Bassanis kennen, deren Einwirkung sich in den Kammersonaten deutlich zeigt.

[3]) Sandberger, a. a. O. S. XLIX.

[4]) Man beachte die Gleichheit des Themas mit dem Gesangsthema der von Heuß (a. a. O., S. 471) mitgeteilten Sinfonia M. A. Zianis zu Schiava Fortunata (1674).

2. Allemanda, Grave e forte, c, 15:|:15 Takte, T. und S.
3. Grave, c, 30 Takte, T. (Fis dur—D dur).
4. Gavotta, Allegro e forte, c, 4:|:12 Takte, S. u. T.
5. Grave, 3/2, 14 Takte (D dur—A dur).
6. Menuet, Allegro e forte, 3/4, 8:|:24 Takte, S. u. T.

2. Allemanda, Largo, c, 14:|:14 Takte; T. und S.
3. Grave, c, 13 Takte, T. (Fis dur—A dur).
4. Gavotta, alla breve ma non presto, ¢, 4:|:8 Takte, S. und T.
5. Menuet, 3/4, 8:|:24 Takte, S. und T.

Sonata II. **G moll.**

1. Sonata: Grave, ¢, 23 Takte, Allegro, 6/4, 86 Takte, S. u. T.
2. Grave, c — Forte e allegro, c — Grave, 3/2, 9 + 15 + 5 Takte (D dur—A dur—D dur). T.: S. und T.; T.
3. Aria, c, 10:|:16 Takte, T. und S., mit zwei Vierteln Auftakt.
4. Grave, c, 10 Takte, T. (Es dur—D dur).
5. Sarabanda, Grave, 3/2, 8::8 Takte, S. u. T.
6. Grave, c, 32 Takte, S. u. T. (G moll—D dur).
7. Borea, Alla breve, ¢, 8::20 Takte, S. und T.

Concerto IV.

1. Sonata: Grave, c, 23 Takte, Tutti.
2. Sarabanda, Grave, 3/4, 8:|:8 Takte, S. und T., vergl. Sonata II. 5.
3. Grave, c—Adagio, c, 9 + 13 Takte (D dur—A dur—D dur), T.: S. u. T., vergl. Sonata II. 2.
4. Aria, Allegro, c, 10:|:16 Takte, Tutti: beginnt mit dem Niederstreich; vergl. Sonata II. 3.
5. Borea, Alla breve un poco grave, ¢, 8:|:20 Takte, S. und T.

Sonata III. **A dur.**

1. Sonata: Grave, 3/2, 10 Takte, Allegro, c, 75 Takte, T. u. S.
2. Corrente, 3/4, 16:|:22 Takte, T. u. S.
3. Adagio, c, 14 Takte, Tutti (Cis moll—A dur).
4. Gavotta, c, 4:|:12 Takte, S. u. T.
5. Rondeau, 3/4, 16 + 16 + 16 + 16 + 16 Takte, S. u. T.

Concerto II.

1. Sonata: Grave, c, 11 Takte, Presto, c, 14 Takte, Grave, 3/2, 7 Takte; Tutti.
2. Corrente, Allegro, 3/4, 16:|:22 Takte, Tutti.
3. Grave, c, 14 Takte; Tutti (Cis moll—A dur).
4. Gavotta, c, 4:|:12 Takte, S. u. T.
5. Rondeau, Allegro, 3/4, 16::16 + 16 + 16 + 16: Takte, S. u. T.

Sonata IV. **E moll.**

1. Sonata: Grave — (Allegro), c, 3 + 14 Takte, Tutti.
2. Balletto, c, 8:|:10 Takte, T. u. S. (E moll—H dur—E moll).
3. Adagio—Presto—Adagio—Presto—Adagio, c, 5 + 6 + 2 + 25 + 4 Takte; T.; S.; T.; S. u. T.; T.
4. Menuet, 3/4, 8:|:24 Takte, S. u. T. (E moll—H dur—E moll).
5. Adagio, c, 9 Takte, S. u. T. (C dur—H dur).
6. Aria, Presto, 6:|:9 Takte, S. u. T. (E moll—G dur, H dur—E moll).

Concerto XI.

1. Sonata: Grave—Allegro, c, 3 + 14 Takte, Tutti.
2. Ballo, Allegro, c, 8::10 Takte, S. u. T. (E moll—H dur—E dur).
3. Grave—Presto—(Adagio), c, 5 + 33 + 4 Takte; T.: S. u. T.; T.
4. Menuet, Allegro, 3/4, 8:|:16 Takte, S. u. T., E moll—H dur—E dur.
5. Giga, 6/8, 12:|:18 Takte, S. u. T. (E moll—H dur—E dur).

Sonata V. **G dur.**

1. Allemanda, Grave, c, 10:|:12 Takte.
2. Adagio, 3/2, 41 Takte, T. und S. (D dur).
3. Fuga, c, 53 Takte.

***a)* Concerto X.**

1. Allemanda, Largo, c, 10:|:10 Takte.
2. Grave, 3/2, 38 Takte, T. u. S. (D dur).
3. Gavotta, Alla breve ma non presto, ¢, 6:|:18 Takte, S. u. T.
4. Menuet, 3/4, 8:|:24 Takte, S. u. T.

G dur.

4. Adagio—(Allegro)—Adagio, c, 6 + 38 + 3 Takte. Tutti (G dur—D dur—G dur—D dur).

5. Passacaglia, Grave, 3/2, 313 Takte, T. u. S., 25 Variationen.

b) Concerto XII.

1. Sonata: Grave—Allegro, c, 13 + 30 Takte, Tutti (G dur—D dur—G dur).
2. Aria [1]), Largo, 3/4, 16 :‖: 18 Takte, Tutti.
3. Gavotta, Alla breve e presto, ₵ 8 :‖: 8 Takte, S. u. T.
4. Grave, c, 8 Takte. (H dur—D dur.) Tutti.
5. Ciacona, Un poco grave, 3/4, 318 Takte, T. u. S. 30 Variationen (neu: 15., 21.—24. Variation).
6. Borea, Allegro, c, 4 :‖: 8 Takte, S. u. T.

Die formelle Gestaltung der übrigen sechs Konzerte mag folgende Inhaltsübersicht veranschaulichen.

I. *D moll.* Sonata (Grave, 3/2, — Allegro, 3/4) — Ballo (Allegro c) — Grave, c — Aria, 3/4 — Giga, 6/8.

III. *B dur.* Sonata (Grave, 3/2 — Presto c) — Aria (Presto, c — Allegro, 3/4 — Presto, c — Grave, 3/2) — Grave, c — Giga I (Presto, c) — Giga II (Allegro, 6/4).

VI. *A moll.* Sonata (Allegro — Presto, c) — Aria (Allegro, c) — Grave, c — Aria (Allegro, 3/4) — Borea (Alla breve un poco grave).

VII. *E dur.* Sonata (Grave, c — Aria (Largo, 3/4) — Gavotta (Alle breve) — Grave, 3/2 — Giga (Allegro, 12/8) — Menuet, 3/4.

VIII. *F dur.* Sonata (Grave, 3/2) — Allemanda (Largo, c) — Grave, 3/2 — Gavotta (Alla breve ma non presto) — Rondeau (Allegro 3/4).

IX. *C moll.* Sonata (Grave, c — Allegro, 6/8) — Aria (Allegro, c) — Grave, c — Sarabanda (Adagio, 3/4) — Borea, c.

Weder in den Sonaten noch den Konzerten begegnen wir einem bestimmten Schema in der Aneinanderreihung der Sätze. Maßgebend ist nur das Prinzip der Kontrastwirkung, mag sie nun im Tempo, Takt, Rhythmus oder in der Tonalität liegen. Diese Vielgestaltigkeit gibt ein klares Bild der Elastizität, welche den Komponisten von zyklischen Formen in jener Zeit zu Gebote stand. Während sich in den Sonaten ein Streben nach reicherer Gliederung bemerkbar macht, beschränken sich die Konzerte meistens auf fünf Sätze der verschiedensten Formen. Neben Tänze aller Art und die den Tanzstücken zwar verwandten Arien, die aber weder an einen bestimmten Rhythmus gebunden noch durch eine feststehende Taktzahl der Perioden beengt sind, werden frei erfundene Sätze gestellt: ein warm empfundenes Grave oder Adagio, voll Schönheit und überquellendem Ausdruck, den hymnenartigen Sätzen Corelli'scher Sonaten vergleichbar, oder ein lebhaft dahinstürmendes Presto, bald imitatorischer Natur, bald von mehr figurativer Haltung; oft trennt die Tanzstücke ein ganz kurzer langsamer Überleitungssatz von vorwiegend modulatorischem Charakter. Einmal, in der fünften Sonate, findet sich sogar eine richtige Fuge.

Mannigfaltige Gestalten treten uns auch in den Einleitungssätzen entgegen, obgleich alle mit Ausnahme der ersten Sätze des zehnten Konzertes und der demselben korrespondierenden fünften Sonate, welche die gleiche intradenartige Allemanda eröffnet, mit »Sonata« betitelt sind. Die Einleitungssätze der Sonaten I.—III. könnten ihrer Anlage nach als französische Ouverturen bezeichnet werden, wenn sie nicht in Thematik und Rhythmik mehr an deren venetianische Schwester, die Opernsinfonia, erinnern würden; auf diese weist namentlich das Einschieben einiger akkordischer Takte zwischen dem langsamen Anfangsteil und dem folgenden Fugato in der ersten und zweiten Sonate, in der letzteren überdies die charakteristische Verwendung des Allegrothemas — hier Fugenthema und Antwort — in der Vergrößerung bei gleichzeitiger rhythmischer Umbildung als thematisches Material der Einleitung. Gleichfalls venetianischen Einfluß zeigen auch die Eröffnungssätze einiger Konzerte, in denen im Vergleiche mit den Sonaten überhaupt ein Zurücktreten der fugierten hinter der homophon-akkordischen Schreibweise zu bemerken ist. In anderen Konzerten ist die Sonata ein längeres motettenhaftes Grave, dessen seelenvoller Gesang von echt Muffat'scher Innigkeit und Anmut durch gewählte Harmonien zu schöner Wirkung gebracht wird. Oder es steht ein Präludium an der Spitze; einigen feierlichen Takten mit klanggesättigten Akkorden folgt ein Allegrosatz, in welchem

[1]) Vergleiche die einleitende Air in Florilegium I. 7. (S. 122.)

ein obligater, in gleichmäßiger Achtelbewegung dahinschreitender Baß — auch Muffat teilt die Vorliebe der Triosonatenkomponisten für die Manier des »gehenden« Basses — den übrigen Stimmen gegenübergestellt wird. Diese bilden dann häufig Ligaturenketten, die zuweilen bei Festhaltung eines kurzen Motives zur Sequenzenbildung übergehen. Die in solchen sequenzmäßigen Anlagen bei anderen Komponisten, namentlich Corelli, hervortretende Einförmigkeit weiß Muffat mit Hilfe der größeren Stimmenzahl geschickt zu vermeiden.

Besonders abwechslungsreich sind die im unverfälschten Lullianischen Geiste gehaltenen Tanzformen, deren hier nicht weniger als neun aufgenommen sind. Rosenmüller begnügt sich in den Kammersonaten von 1670 mit fünf Tänzen, Bassani gibt seinen Kammersonaten von 1677 stets dieselbe viergliederige Gestalt: Balletto, Corrente, Gigha und Sarabanda; auch Corelli verwendet in den Kammersonaten nebst den vier Grundtypen der französischen Klaviersuiten nur noch die Gavotte, doch erscheinen nur selten mehr als zwei Tänze in einer Sonate. Muffat, auf möglichst individuelle Gestaltung jedes seiner Werke bedacht, legt sich darin keine Beschränkung auf. In den Konzerten treffen wir am häufigsten die Gavotta — sechsmal, die Giga, mit Ausnahme einer stets nach deutscher Art fugiert — fünfmal, Menuet und Borea — je viermal: während die Anzahl der vorkommenden Allemanden drei, die der Sarabanden und Rondeaus je zwei beträgt, findet sich die sonst nur selten fehlende Korrente, die trotz der italienischen Bezeichnung doch eine richtige Courante ist, nur ein einziges Mal. Die Schlußsätze sind stets Tanzstücke, viermal Bouréen, je dreimal Giguen und Menuets, zweimal Rondeaus. Alle diese Tänze sind Charakterstücke; bei aller Prägnanz der Rhythmik und der manchmal etwas ungewöhnlichen Metrik wird aber niemals die Schönheit der Charakteristik geopfert. Im zwölften Konzert steht an vorletzter Stelle eine Ciacona von besonderer Ausdehnung: sie ist nahezu identisch mit der Passacaglia der fünften Kammersonate, jedoch durch Aufnahme von fünf neuen Couplets erweitert, im Detail reicher ausgearbeitet. Diese Umwandlung kann nicht verwundern, denn ein wesentlicher Unterschied wurde ja damals zwischen beiden Tanzarten noch nicht gemacht[1]). Die für die beiden verwandten Tanzformen etwa charakteristische Verschiedenheit im Zeitmaß wird übrigens genau beobachtet: der Passacaglio steht im Dreihalbetakt und trägt die Tempoangabe »Grave«, der Ciacona im Dreivierteltakt wird das Zeitmaß »un poco grave« vorgeschrieben. Das Baßthema, hier kein richtiges Ostinato, ist dasselbe, welches mit größerer oder geringerer Modifikation wiederholt von anderen Komponisten benützt wurde, unter anderem mehrmals von Lulli. Auch Händels Chaconne in G dur (mit 62 Variationen) und Gottlieb Muffats Ciacona in seinen Componimenti Musicali greifen auf dieses Thema zurück. In unserem Falle wird es nicht streng beibehalten, bald erscheint es figuriert, bad wieder in die Oberstimme verlegt, einzelne Couplets entbehren desselben überhaupt. Der ganze Aufbau dieser zu prächtiger Steigerung fortgeführten Ciacona erinnert an den bekannten Passacaglio aus Muffats Apparatus Musico-organisticus. Der achttaktige Hauptsatz mit Reprise der letzten vier Takte in Echoart wird nach einer wechselnden Anzahl von Variationen oder freien, modulierenden Zwischensätzen jedesmal wiederholt im ganzen hier fünfmal. In der vierten Wiederholung wird der synkopierende Rhythmus der vorausgehenden Couplets im Ostinato beibehalten, während die Oberstimme keinerlei Veränderung erfährt. Auf diese Weise nähert Muffat die Form dem Rondeau, in welches sie dann bei François Couperin tatsächlich übergeführt erscheint. Außer dem Passacaglio hat Muffat im Armonico Tributo, soweit ich sehe, als erster das Menuet, das allein von all den zahlreichen älteren Tanzarten in die klassische Sonate übergegangen ist, dem reichen Formenschatz der Kammersonate zugeführt[2]). Übrigens enthält auch das fast gleichzeitig erschienene erste Werk I. S. Kussers[3]) — nebenbei bemerkt, das erste in Deutschland gedruckte Ouverturenwerk — gleichfalls Menuets, und zwar bereits in der später allgemein üblichen dreiteiligen Liedform (A—B—A), die der Komponist auch in der Überschrift *Menuet. Rondeau* zum Ausdruck bringt.

---

[1]) Seb. de Brossard, Dictionnaire de musique: Passacaglio, veut dire Passecaille, c'est proprement une Chacone. Toute la différence est que le mouvement en est ordinairement plus grave que celuy de la chacone, le chant plus tendre, etc.

[2]) Torchis Bemerkung (a. a. O. S. 78), Giov. Batt. Vitali habe 1685 in seinem opus XII., Balli in stilo francese a 5 stromenti, das Menuet in die italienische Instrumentalmusik eingeführt, ist nicht zutreffend. Schon Corellis erstes Opus (1683) bringt im Schlußsatz der achten Sonate ein echtes Menuet, das freilich als solches nicht ausdrücklich bezeichnet ist, denn es steht eben in einer Sonata da chiesa. Schließlich kommt es aber doch nicht auf den Namen, sondern nur auf das Wesen der Sache an.

[3]) Compositions de Musique, suivant la Méthode Françoise, contenant six Ouvertures de Théâtre, accompagnées de plusieurs Airs, etc. Stoutgard, 1682 (le 26 de Novembre).



Bei aller Buntheit der formellen Gestaltung lassen das hohe Stilgefühl und die künstlerische Methode, die allen Werken Muffats eignen, nirgends die Empfindung des Unlogischen, des Disparaten aufkommen. Nicht zuletzt mag diesem Zwecke auch die Vorschrift des kontinuierlichen Abspielens aller Sätze eines Zyklus dienen (Vorrede, S. 10), »daß kein merkliches Warten . . . diese aneinander hangende Ordnung unterbreche«. Das Prinzip der älteren deutschen Suite, durch thematisch-rhythmische Umbildung eines Themas der Verbindung heterogener Formen Einheit zu verleihen, ist Muffat nicht fremd. Besonders deutlich zeigt dies die erste Kammersonate. Nicht nur das Monogramm-Motiv des ersten Taktes der Einleitung (*a-d-cis*) kehrt hier mit dem charakteristischen Quartensprung in allen Sätzen wieder, auch das Fugenthema erscheint in der Gavotta in neuer prägnanter Umbildung. Ein ähnliches Verfahren begegnet uns auch in der dritten und vierten Sonate. Die höhere künstlerische Reife führte Muffat aber bald zur Erkenntnis, daß wirkliche Einheit durch äußerliche Mittel nicht erzielt werden könne. So hat denn auch fast jeder Satz der Konzerte seinen eigenen selbständigen Inhalt, nur gelegentlich findet sich noch eine Erinnerung an das alte Prinzip.

Von den Konzerten trägt jedes nach dem Vorbilde der französischen Lauten- und Klaviermeister seine besondere Überschrift. Man ginge aber fehl, wollte man diesen irgendwelche programmatische Bedeutung zusprechen, wenngleich auch zuweilen, ähnlich wie in den Suiten des ersten Florilegiums der »Ausdruck der Empfindungen« an Tonmalerei zu grenzen scheint. Nur in »geheimnisvoller« Weise will damit der Meister — ein echter Sohn seiner Zeit — lediglich die Veranlassung ihrer Entstehung oder die vor illustren Persönlichkeiten erfolgte Aufführung andeuten. Allerdings kommen in der Mehrzahl diese Andeutungen an Dunkelheit pythischen Orakelsprüchen gleich. Bei einigen gelingt es aber unschwer, das Geheimnis zu lüften. So erklärt sich der Titel, des fünften Konzertes »hundertjährige Gedächtnis« daher, daß dasselbe in seiner älteren Fassung an erster Stelle in dem zur Salzburger Säkularfeier gewidmeten Armonico Tributo steht und damals wohl auch erstmalig zur Aufführung kam. Das achte Konzert »Majestätische Krönung« dürfte Muffat im Jänner 1690 anläßlich der Krönungsfeierlichkeiten für den römischen König Joseph I. in Augsburg, bei welcher Gelegenheit er auch sein großes Tokkatenwerk Kaiser Leopold I. überreichte und vortrug, produziert haben. Das neunte Konzert »Trauriger Sieg« mag gerade zu jener Zeit entstanden sein. als nach Salzburg die Nachricht von der Eroberung Belgrads (6. September 1688) kam, bei welcher mit vielen anderen ausgezeichneten Heerführern auch der kaiserliche General Graf Sigmund Friedrich von Scherffenberg, der Bruder des oben erwähnten Gönners Muffats, den Heldentod gefunden hatte.[1])

Das in den Konzerten und auch schon in den Kammersonaten geforderte Orchester offenbart ein in gewissem Sinne modernes, stark auf koloristische Wirkung bedachtes Streben, dem vor allem die Gegenüberstellung von Solistenensemble — Concertino — und dem durch die verschiedenen Akkordinstrumente wie Cembali, Theorben, Harfen und Regalen im Klang gesättigten, volltönenden Orchesterchor — Concerto grosso — entsprungen ist. Vorzüglich in der Absicht, einen innigeren Zusammenklang der drei, oft weit auseinanderliegenden Solostimmen zu erreichen, wird an Stelle der großen, in Deutschland damals noch vorwiegend gebräuchlichen Baßgeige mit sechzehnfüßigem Ton das »französische Bassetl« oder Violoncino[2]). wie Muffat dieses zu nennen liebt, verlangt. Am auffallendsten tritt der koloristische Zug unseres Meisters in der Einführung der Holzbläser in das Orchester des Concerto grosso hervor. Den Ursprung dieser für die fernere Entwicklung der gesammten Orchestermusik bedeutungsvollen Neuerung hat man wohl in den französischen Opern und Balletten zu suchen, deren dreistimmiges Ensemble — von zwei Flöten oder Hoboen und den unisono geführten Violinen als Baß gebildet — Muffat im Lande selbst kennen gelernt hat. Über die Ausführung des Concertino durch Hoboen und Fagott gibt die Vorrede genaue Anleitung. Muffat scheint auf diesem Punkte der Orchestration nicht stehen geblieben zu sein, wenigstens wissen die Passauer Diarien jener Zeit[3]) von musikalischen Aufführungen zu berichten, bei welchen in der »völligeren Music« nebst dem Streicherchor, Hoboen und Fagott auch Trompeten und Pauken mitgewirkt haben.

---

[1]) Hassler, Geschichte des österreichischen Kaiserstaaes, Wien 1842. S. 321.

[2]) Diese ungewöhnliche Bezeichnung für eine Vorform des heutigen Violoncello — wir haben uns eine kleine Baßgeige mit fünf bis sechs Saiten vorzustellen, ähnlich der älteren Viola da Gamba, doch ohne Bünde — findet sich auch in einigen Werken italienischer Komponisten; so in G. B. Fontana's Sonate à 1, 2, 3. Venetia 1641; P. Dom. Freschi's Messa à 5 e Salmi à 3 e 5 con trè stromenti. Venetia 1660. (Bohn, Bibliographie der Musikdruckwerke bis 1700 der Breslauer Bibliotheken, Berlin 1883, S. 134 u. 136; Torchi (a. a. O. S. 78) erwähnt ein Sonatenwerk von Gasparo Gaspardini für Violino und Violoncino.

[3]) Königl. bayer. allg. Reichsarchiv. in München: Staatsarchiv des Hochstiftes Passau.

Nach der virtuosen Seite stellen die Konzerte an die Spieler selbst in den eigentlichen Solostellen keine bedeutenden Anforderungen. Dies kann bei Muffat kaum wundernehmen, kennen wir doch seine heftige Abneigung gegen die »unmässigen Läufe, wie auch häufigen und übellautenden Sprünge«, in welchen Kunststücken auch die deutschen Violinisten Walter und Biber[1]) hinter ihren italienischen Kollegen nicht zurückstanden. Technische Geschicklichkeit, die auch er gut zu schätzen weiß, wird nirgends Selbstzweck, sie erscheint stets in den Dienst einer höheren Idee gestellt. Doch darf ein Umstand hier nicht unberücksichtigt bleiben, der einen in dieser Hinsicht vielleicht fühlbaren Mangel auszugleichen geeignet ist. Auch die vorliegende Partitur gibt nicht entfernt ein Spiegelbild des äußeren Gewandes, in welchem die Konzerte ihrer Zeit auftraten. Fehlen ihr doch all' die vielfältigen Verzierungen und Spielmanieren, die »graces« Corellis ebenso wie die agréments der Lullianer, diese an das folgende Rokoko erinnernden Verschnörkelungen, welche zwar nicht gedruckt wurden, für die Ausführung aber unentbehrlich waren. Für die Aufführung müssen demnach die Stimmen erst ausgearbeitet werden. Anleitung hiezu geben die eingehenden Anmerkungen im Florilegium II. So ausgeführt, werden die Konzerte auch heute noch ihre Wirkung nicht verfehlen.[2])

Wie Bachs und Händels Concerti grossi haben auch Muffats Konzerte mit dem späteren Instrumentalkonzert der Italiener wenig gemein. Auch hier bleibt der Wechsel zwischen dem Solistenensemble und dem vollen Chor des Ripienorchesters »ein äußerliches Alternieren verschiedenartiger Klangmassen bei stofflicher Einheitlichkeit, nicht viel mehr als ein periodenweises Abwechseln zwischen stark und schwach«. (Spitta.) In ihrer Verbindung von Suiten- und Sonatenwesen weisen sie besonders auf die spätere Orchestersuite (französische Ouverture), in welcher so mancher Muffat'sche Zug fortlebt. Direkt vorbildlich waren sie in mehrfacher Richtung für Händel, dem wir die vollendetsten Werke dieser Art verdanken. Daß diese Konzerte ihm wohlbekannt waren, zeigt die Tatsache, daß die Aria der zweiten Sonate (S. 127 dieser Ausgabe), eine verkappte Gavotte, die in geänderter Fassung unter Verschiebung des Akzentes um einen halben Takt in das vierte Konzert (S. 41) überging, geradezu ein Lieblingsthema Händels wurde. Nicht weniger als dreimal begegnen wir derselben Gavotte in seinen Werken, zuerst in der Sonata da camera, op. I, Nr. 2 (Ausg. d. deutschen Händel-Ges., Liefg. XXVII, S. 11) dann im Orgelkonzert, op. IV, Nr. 3 (Liefg. XXVIII, S. 40) und zum drittenmal im Orgelkonzert, op. VII., Nr. 5 (Liefg. XXVIII, S. 132), freilich in der Händel eigenen Art, fremde musikalische Ideen zu behandeln, zu größeren, innerlich vertieften Formen erweitert, die uns wie Neuschöpfungen anmuten.

Schließlich mag auf eine in allen Muffat'schen Werken, insbesonders aber in den Konzerten hervortretende Richtung aufmerksam gemacht werden[3]), auf das Streben nach der Vereinigung der drei damals geübten Instrumentalstile, des deutschen, französischen und italienischen. Die innige Verschmelzung der drei grundverschiedenen Arten zu einem harmonischen Ganzen erscheint in den Konzerten aufs glücklichste angebahnt; sie zur Vollendung gebracht zu haben, ist das Verdienst späterer deutscher Eklektiker, die mit ganzer Kraft weiterarbeiteten an der Herausbildung des »gemischten«, des »wahren und allgemeinen Geschmackes«, den man, wie Quantz sagt, »ohne die Grenzen der Bescheidenheit zu überschreiten, sehr wohl den deutschen Geschmack nennen könnte«. Muffat, gleich Froberger »ein deutscher Musiker von internationaler Bildung und Tendenz, ein musikalischer Kosmopolit«[4]), war sich der weitreichenden Bedeutung des ihm vorschwebenden Zieles vollkommen bewußt, und so wird er nicht müde hinzuweisen auf seine noch ungewöhnliche Art, „als die (er) mit der aus dem steten Umgang und Gemeinschaft mit denen vornehmsten Organisten in Teutschland, Welschland und Franckreich erlangten Erfahrenheit vermischet hat". (Apparatus Musico-organisticus, 1690. Vorrede.) Dann lesen wir im Florilegium I. (1695): »*il ne me falloit pas servir d'un style seul, ou d'une même méthode; mais selon occurences du plus sçavant mélange que J'aye pû acquerir par la pratique de diverses nations*«. Und gegen den Vorwurf, der ihm wohl von Übelgesinnten gemacht wurde, in einer Zeit, in welcher das Deutsche Reich mit Frankreich im Kriege liegt, den französischen Stil zu propagieren, verteidigt er sich in seiner treuherzigen Art: »*Je m'occupe aux notes, aux chordes.*

[1]) Vergl. Bibers Violinsonaten 1681 in der Neuausgabe von Guido Adler, »Dm. d. Tk. in Öst.«, V. 2.

[2]) Einzelne dieser Konzerte sollen, für praktische Zwecke eingerichtet, in einer Volksausgabe herausgegeben werden.

[3]) Zuerst von M. Fürstenau (Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, 1862, Bd. 2, S. 61 ff.) hervorgehoben.

[4]) M. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, Bd. I, S. 178.

& aux sons. Je m'exerce a l'Etude d'une douce Symphonie: & lorsque je mêle des airs François a ceux des Allemans, & des Italiens, ce n'est pas emouvoir une guerre; mais plustot preluder peut-être a l'harmonie de tant de nations, a l'aymable Paix.« (Florilegium I.) Am ausführlichsten spricht er sich über diese seine Absicht in den Widmungen und Vorreden der »Instrumentalconcerte« aus. Mit dieser vorausblickenden Idee stand Muffat ziemlich vereinzelt da, wie ein Blick auf die Tätigkeit der zeitgenössischen, ihm ja zum Teil geistesverwandten deutschen Musiker gegen Ende des 17. Jahrhunderts zeigt. Alle diese, auch der oben erwähnte Kusser, R. J. Mayr[1]), J. C. Fischer[2]), B. A. Aufschnaiter[3]) — gleich Mayr später Kapellmeister in Passau — J. A. Schmicorer[4]) u. a. verlegten sich ganz auf die Umbildung der deutschen Suite in die Formen der französischen Balletsuite, an welchem Umgestaltungsprozeß gerade auch Muffat hervorragenden Anteil genommen hat.[5])

War des Meisters Name selbst unter seinen engeren Kunstgenossen rasch in Vergessenheit geraten[6]), so tritt doch der nachhaltende Einfluß seines Wirkens noch in den Meisterschöpfungen der folgenden Jahrzehnte unverkennbar zutage. Von seinem Armonico Tributo führt der aufsteigende Weg der Entwicklung in gerader Linie über die Werke eines Torelli, Corelli, Fux, Abaco u. a. bis zu den überragenden Gebilden der beiden Großmeister im Reiche der Töne, Händel und Bach. Am 23. Februar 1904 jährt der Todestag des süddeutschen Meisters, der fürwahr kein unbedeutender Stern am musikalischen Firmamente um die Wende des 17. Jahrhunderts war, zum zweihundertsten Male. Vielleicht mag dieser Umstand die äußere Veranlassung zur Wiederbelebung seiner Werke bilden. Der Wiedereinführung in den Konzertsaal der Gegenwart sind sie gewiß in hohem Grade würdig.

---

1) Pythagorische Schmidts Fincklein, bestehend in Arien, Sonatinen, Ouverturen, Allemanden, Couranten, Gavotten, Sarabanden, Giguen Menuetten etc. Augsburg, 1692.

2) Journal du Printems, Augsburg, 1695 (Dm. d. T. i. D. I. F., Bd. X.)

3) Concors Discordia, Nürnberg, 1695.

4) Zodiaci Musici Pars I. Augsburg. 1698. (Dm. d. T. i. D. I. F., Bd. X.)

5) K. Nef, Zur Geschichte der deutschen Instrumental-Musik in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts (Publ. der I. M. G., Beih. V, Leipzig. 1902. S. 35 ff.

6) Der gelehrte Mattheson kannte wohl noch den Namen Muffats, hatte aber von seinen Werken bereits nur mehr eine sehr unbestimmte Vorstellung, wie die Stelle in seiner »großen Generalbaßschule« (I. Theil, § XVIII) zeigt, wo er einige Lehrbücher des Generalbasses erwähnt: Herr Georg Muffat, Kapellmeister etc. zu Passau, hat unterschiedliche musikalische Werke herausgegeben, unter welchen insonderheit bekannt ist dessen sogenannter Apparatus Musico-Organicus (sic), der hieher gehört. Das Jahr und der Ort des Druckes sind mir entfallen, und ich habe das Buch nicht bei der Hand. Es wird sonst leicht zu bekommen seyn.« 1735 verbessert er sich dann in der »Kleinen Generalbaßschule« (letzte Seite): »Muffats Werck gehöre nicht hieher: es sind Tokkaten.«

Wien, im Oktober 1903.

Dr. Erwin Luntz.



INHALTSVERZEICHNIS.

Außerlesener mit Ernst- und Lust-gemengter
Instrumental-Music
Erste
Versamblung /
In zwölff fürtrefflich- und zur sonderlichen Belustigung deß gehörs auff bißhero ungewöhnliche Arth mit grossem Fleiß außgearbeiteten Concerten bestehend:

So wohl mit wenig- als vilen:

Nemblich mit fünff / oder drey nothwendigen Geigen allein / Sambt dem Basso Cantinuo nach Belieben / Genugsamblich / und zierlich zu produciren:

Viel herzlicher aber

Gleichsamb in zwey Chör / nemblich in ein grossen / und in ein kleinen zu besonderen Unterscheid und grösserem Nachdruck der Harmoni leichtlich abzutheilen.

Ein Werck /

So nicht nur zur Ergötzlichkeit der Liebhabern / zur Herzlichkeit der Zusamenkünfften / zur Taffel-Music, und Serenaden sehr tauglich;

Sondern auch

Ansehenlich durch den vilfältigen Unterscheid der Arien, durch neue Einmengung Ernstlich- und lustiger Einfällen / ja durch seltzsame Abwechslung / Einbrechung / und Gefecht deß völligern Chors / mit dem kleinen concertirenden Tertzetl;

Wie nicht weniger

Auch wegen der in denen vier Sprächigen Vorreden dargebenen Manier / umb dergleichen Concert wohl zu produciren / über auß nutzlich.

Durch

Georg Muffat /

Ihro Hochfürstl. Eminenz Cardinals von Lamberg / Bischoffen / und Fürsten zu Passau Capell-Meistern.

VIOLINO PRIMO
CONCERTINO.

Zu Passau

Durch die Wittib Maria Margaretha Höllerin.

M. DCCI.

PRIMA ELETTA
D' UNAPIU SQUISITA ARMONIA
INSTROMENTALL,

Mescolata di grave, e di giocondo,
Che contiene dodeci Concerti d' un style fin' adesso pocò usitato,
Da suonarsi à pochi, ò à molti stromenti
Civé à cinque, ò pùr' à tre soli stromenti d' arco,
Col Basso Cantinuo, se piace;

Mà con più gran prompa però,
Dividendosi come in dui chori, cioè in un concerto grosso, ed in un Concertino piccolo, per particolare diversità e forza dell' Armoniá.

OPERA.

Non solamentè moltò atta à dar gusto agl' Amatori della Musica, allo plendor delle Academie, ai servitij di Tavola, e serenade;
Mà ancora

Conspicuo per la gran' varietá delle modulatione; per gli novi intreccij dei gravi, con gl' allegri; e per l' alternari, l' impetuoso caderi' e combattimento del Concerto grosso col' Concertino;
Come anche
Utile, per la maniera che si dà nella prefatione tradotta in quatro lingue, di ben' produrre simili Concerti.

DA
GEORGIO MUFFAT
Maestro di Capella di Sua Altezza Eminentissima Monsignor il Cardinale di LAMBERG, Vescovo, e Prencipe di Passavia.

VIOLINO SECONDO
CONCERDINO.

IN PASSAVIA.
Dalla stampa della Vedoüa Maria Margarite Höllerin.
MDCCI.

EXQUISITIORIS
HARMONIÆ INSTRUMENTALIS
GRAVI-JUCUNDÆ

SELECTUS PRIMUS,

Duodecim rarioribus, & ad insolitam aurium oblectationem Stylo hucusque inusitato studiosissimè elaboratis,
Concentibus Instructus,
TAM PAUCIS, QUAM MULTIS,
Quinque nimirùm, aut tribus tantùm, si placuerit fidibus necessarijs,
UNA CUM BASSO CONTINUO AD LIBITUM SUFFICIENTER, ÆQUE AC ELEGANTER ANIMANDUS:
MAGNIFICENTIUS TAMEN
In duos veluti Choros, alterum scilicet majorem, alterum verò minorem, ad singularem harmoniæ diversitatem, & emphasin facilè Distribuendus.
OPUS
Non solùm Muso-philorum delicijs, congressuum splendori, dapibus, nocturnísque Symphonijs perquam idoneum;
Sed etiam
Copiosissimâ modulationum varietate, novâque cùm seriorum, tùm hilarium implicatione, & mirâ plenioris chori, cum simplici triphonio vicissitudine, irruptione, vel conflictione insigne;
Nec non
AD SIMILES CONCENTUS RITE INSTITUENDOS IN QUATOR LINGUARUM PRÆFATIONIBUS TRADITA METHODO PROFICUUM.

AUTHORE
GEORGIO MUFFAT,
Eminentissimi, Reverendissimi, ac Celsissimi S. R. E. Cardinalis de LAMBERG, Episcopi, & S. R. I. Principis Passaviensis Capellæ-Magistro.

BASSO CONTINUO, E VIOLONCINO
CONCERTINO

PASSAVII,
Typis Viduæ Mariæ Margarethæ Hölleria,
M. DCCI.

PREMIERE ELITE
D' UNE HARMONIE INSTRUMENTALE

PLUS EXQUISE,

MELEE DE GAY, ET DE SERIEUX,
Contenant douze rares Concerts, d' un ſtyle nouveau;
Se pouvant Jouër auſſy-bien à peu, qu' a beaucoup de parties;
A SCAVOIR A CINQ, OU SEULEMNT A TROIS
Violons, avec la Baſſe continue, si l' on veut:
Mais avec plus de Magnificence,

A DEUX CHOEURS,

Un grand, & un petit, pour une diverſité, & energie
Particuliere de l' harmonie.

OEUVRE
Non Seulement fort propre aux delices des Amateurs de la Muſique, à la ſplendeur des aſſemblées, des feſtins, Et des ſerenades;
Mais auſſy
Remarquable par la grande varieté des Airs, par le mèlange du Serieux, avec le gay, & par l' alternative, ou irruption, & combat du Grand Chœur avec le Triot;
Et tres utile par la methode, qui s' y donne en quatre langues dans les Prefaces, pour bien faire excuter de ſemblables Concerts.

PAR
GEORGE MUFFAT
Maître de Muſique de Son Alteſſe Eminentiſſime Monſeigneur le Cardinal de LAMBERG, Evêque, & Prince de Paſſau.

BASSE, ET CLAVECIN
DU GRAND CHOEUR.

A PASSAU.
Par la Veſuë Marie Margueritte Höller
M. DCCI.


Reverendissimus, ac Illustrissimus Dominus, Dominus Maximilianus
Ernestus Comes, et Dominus à Scherffenberg, Metropolitanæ
Ecclesiæ Salisburgensis Præpositus, et Archipresbyter &c: &c:
Carolus Gustau: ab Amling Ser: Elect: Bauar: a Cubiculis et Sculptor aulicus sculp:

Dem Hochwürdig-Hoch und Wohlgebornen
Herrn Herrn

Maximilian
Ernst

Deß H. Röm. Reichs Graffen/ und Herrn
von

Scherffenberg

Deß Hochfürstl. Ertz-Stifft zu Saltzburg Domb-Probsten/
und Ertz-Priestern/
Wie auch
Probsten zu unser lieben Frauen Saal in Cärnthen/ und Isen in Bayern/
Dann
Ihrer Hochfürstl. Gnaden zu Saltzburg geheimen Rath/
und deß Geistlichen Officij Præsidenten/ rc. rc.
Meinem Gnädig-Hochgebietenden Herrn/ Herrn/ rc. rc.

Hochwürdig-Hoch und Wohlgeborner Reichs-Graff/
Gnädig- und Hochgebietender Herr/ Herr/ rc. rc.

WAnn Euer Hochgräfliche Gnaden ich dises Musicalische Werck von meiner geringen Composition unterthänig überreiche/ so præsentire deroselben ich anders nicht/ als was ohne das deroselben eigen ist. Dann durch die Straalen dero Gnaden beseelet/ kombt es endlich an das allgemeine Tagliecht/ und hat Deroselben allein zu zuschreiben alles was es in sich annehmliches begreiffen mag. Dann auff Dero hoche Recommendation haben Ihre Hoch-Fürstl. Eminentz von Küenburg/ Glorwürdigster Gedächtnuß/ mich Wälschland besehen lassen/ da ich mich beflissen die Tieffsinnige Italianische Affecten mit der frantzösischen Lustbar- und Lieblichkeit dergestalt zu bemässigen/ daß weder jene zu Duncel- auffgeblasen/ noch dise zu frey- außgelassen seyn möchten. Solches ist ein fügliches Siñbild Euer Hoch Gräfflichen Gnaden hoch erhobenen Tugend-Gemüths/ welches durch ein ungemeines Exempel den Glantz dero hoch ansehenlichen Herkommens (unter welchem vorzeiten auch König gezehlt worden) mit der Aufferbäulichkeit eines wahren Geistlichen Wandels/ die Begünstigung der Höffe/ mit der Gottseeligkeit/ und ein ohne dem in allerley schönen Wissenschaften Versiertes Gemüth mit Reinigkeit deß Hertzens so hochlöblich begleitet. Es ware dero Ruhmwürdigsten Gutthätigkeit zu wenig/ auff mich allein Ihre Gnaden zu ergiesen/ wann Sie nicht auch die meinigen bei mehr als zwaintzig Jahren her darmit überschwemmet hätten. Hat der boßhaffte Neyd seine gifftige Zähne auff uns gespitzt/ so hat er an Euer Hoch Gräffliche Gnaden einen Herculem zu förchten gelernet/ so dem Unthier den Rachen zerrissen. Haben sich die Wellen der Widerwertigkeit gegen uns empor geschwungen/ haben wir an Dero Gnaden-Schutz/ als an einem sicheren Ancker uns festhaltend ohne Gefahr die Seestille erwartet/ und nach dem Ungewitter den Sonnenschein desto annehmblicher empfunden. Hat die schwache treue veränderlicher Freunden wancken/ und eine Zertrennung androhen können/ so haben an Euer Hoch Gräffliche Gnaden/ wir biß auff disen Augenblick ein Gnädigen Patron unauffhörlich gespührt/ und unterthänig zu verehren gehabt. So beliebe dann Deroselben dises gering-fähig auß Dero Liberalität in öffentlichen Druck außgehende Denckzeichen meiner schuldigster Erkantlichkeit mit gewöhnlich-Gnädigen Augen anzusehen. Ich schäme mich nicht Euer Hoch Gräfflichen Gnaden/ das Ihrige zu widmen; Ja ich schätze mir zur Glory/ nichts in meiner Wenigkeit zu haben/ so deroselben nicht zugehörte. Eines bleibt nur mir/ und den meinigen obligendes übrig: nemblich so vil uns unwürdigen erwisene Genaden mit unsterblicher Devotion zu venerieren/ und den Allergüttigsten GOtt unabläßig zu bitten/ daß er Dero Hochschätzbareste Persohn als ein sonderbar-herrliches Liecht seiner Kirchen unzähliche Jahr in vollkommener Gesundheit/ und Wohlstand erhalten wolle. Welches inbrünstiglich wünschet und sehnet/

Euer Hoch Gräfflichen Gnaden/

Unterthänig gehorsamer Diener
Geórg Muffat.



Vorred.

DEmnach ich meine zwey Blumen-Bund/ oder Florilegia lieblicher Ballet-Stuck/ den Ersten zu Augspurg Anno 1695. den Anderten aber zu Passau Anno 1698. im Druck außgehen lassen/ überreiche ich Dir/ geneigter Leser/ dise erste Versamblung meiner mit Ernst- und Lust-gemengter Instrumental-Concerten von einer außerlesener Harmoni derowegen intitulirt/ weilen sie nicht allein die muntere/ und auß dem Lullianischen Brunn geschöpffte Lieblichkeit in den Ballet-Arien, unverletzt; sondern auch etliche tieffsinnig außgesuchte Affecten der Italiänischen Manier/ unterschiedlich-schertzige Einfäll der Kunst/ und auff mancherley mit sonderbarem Fleiß eingemischte Abwechslungen deß grossen Chors mit dem einfachen besetzten Tertzetl in sich hält. Welche Concerten, weilen sie wegen der darunter begriffenen Ballet- und anderen Arien, weder zum Kirchendienst/ noch wegen der darinnen da und dort bald langsamb/ und traurig/ bald lustig/ und hurtig-eingemengten andern Concepten/ zum Dantzen taugen/ in dem sie nur zur absonderlichen Erquickung deß Gehörs Componirt worden/ vornemblich unter Belustigungen grosser Fürsten und Herrn/ zur Unterhaltung vornehmer Gästen/ bey herlichen Mahlzeit/ Serenaden/ und Zusammenkunfften der Music-Liebhaber und Virtuosen am füglichsten können producirt werden.

Diser sinnreichen Vermischung erste Gedancken hab ich vor Zeiten zu Rom gefast/ allwo unterm weltberümbten Hrn. Bernardo Pasquini, ich die Welsche Manier auff dem Clavier erlernet/ da ich etliche dergleichen schön- und mit grosser Anzahl Instrumentisten auffs genaueste producirten Concerten vom Kunstreichen Hrn. Archangelo Corelli mit grossem Lust/ und Wunder gehört.

Als ich manche Verschiedenheit darinn vermerckte/ componirte ich etliche von disen gegenwärtigen Concerten, so in vorgemelten Hrn. Archangelo Corelli Wohnung probirt worden (deme wegen viler mir großgünstig communicirten nutzlichen observationen/ disen Stylum betreffend/ ich mich verbunden profitiere) und auff dessen approbation, gleichwie schon längstens in meiner zu Ruckkunfft auß Frankreich/ ich der Erste die Lullianische Ballet-Arth; also habe ich diser der Orten annoch unbekanten Harmoni einige Probstück der Erste in Teutschland gebracht; derer zahl biß auff zwölf gemehrt/ und bey höchst reputirlichen Gelegenheiten/ zu unterschiedlichen Zeiten und Oerthern (wie dann die vor jedem Concert gesetzte Titul Geheimbnuß-weiß andeuten) glückseelig producirt. Das von Ihro Käyserlich- und Königlichen Majestätten Allergnädigst/ von etlichen Chur- und anderen Fürsten aber Gnädigst/ diser meiner obschon geringen Composition zu Wien/ Augspurg bey der Käyser- und Königlichen Crönung/ auch zu München/ Saltzburg/ und Passau ertheilte Gehör; die derentwegen mir unwürdigen/ freygebigst widerfahrne große Gnaden; die approbation der von einem delicaten Unterschied berümbtsten Maister/ und der auch in entfernte Ländern außgebreitete Zurueff der Zuhörer/ werden mich über die/ wider dises Werck auffstehende Tadler/ und Neider leichtlich trösten/ derer boßhafftige Unterwindungen ein glückseeligen Außgang mir jederzeit vorbedeutet haben. Du aber verständiger Leser/ wollest dise Erste Versamblung mit genaigtem Gemüth versuchen/ und damit in derer Producirung Du mein darinn verlangtes Ziel und gantzen Nachdruck der Composition erreichest/ folgende Anmerckungen beobachten.

Von der Musicant- und Instrumenten Zahl/ und Eigenschafft.

1. Hast du mangel an Geigern/ oder beliebt nur mit wenigen dise Concert zu probieren/ wirst auß den drey folgenden Stimmen/ Violino 1. Concertino, Violino 2. Concertino, und Basso Continuo e Violoncino Concertino, ein vollkommen jederzeit nothwendiges Tertzetl formiren. Diser Baß aber/ wird auff einem frantzösischen Bassetl besser als auff einem diser Orthen gebräuchigen Violone außkommen/ zu welchem

zur grössern Zier der Harmoni ein Instrument/ oder Theorba (so eben auß der selbigen parte geschlagen wird) kan hinzugesetzt werden. Alsdan ist zu beobachten/ daß neben dem fortè und pianò, unterm T. Tutti von allen starck/ unterm S. solò aber still und lind gegeigt wird.

2. Mit vier Geigen kanst du darmit ein Music anstellen/ wann du zu erstgemelten drey Haubt-Stimmen noch die Violam Primam; mit fünff aber/ so du auch die Violam Secundam zugleich hinzusetzest.

3. Seynd aber noch mehr Musicanten verhanden/ wollest zu allen vorgesagten Partibus annoch die drey übrige/ nemblich Violino Primo, Violino Secundo/ und Violone oder Cembalo vom Concerto grosso (oder grossen Chor) darzu nehmen/ und derer jede nachdem die Zahl und Vernunfft dictiren werden/ entweder ein- oder zwey- oder dreyfach besetzen lassen. Alsdann wird zu desto Majestätischer Harmoni des Bass ein grosser Violone gar wohl taugen.

4. Wofern du aber noch grössere Anzahl der Musicanten zu deiner Disposition hast/ kanst du nicht nur deß grossen Chors (Concerto grosso) erste/ und anderte Violin; sondern auch beede mittere Bräschen/ und den Bass nach Discretion stärcker besetzen/ auch disen mit Accompagnement der Clavicimbaln, Theorben, Harpffen/ und dergleichen Instrumenten bezieren: das kleine Chörlein aber /oder Tertzetl/ so vnterm Wörtlein Concertino jederzeit zu verstehen ist/ von deinen drey besten Geigern mit Accompagnirung eines Organist- oder Theorbisten nur einfach spilen/ doch auffs trefflichst/ und niemahls/ es geschehe dann in ein sehr weitschichtigem Orth/ da der grössere Chor überauß starck besetzt wurde/ auffs höchste doppelt besetzen lassen.

5. Wann aber unter deinen Musicanten einige die frantzösische Hautbois/ oder Schallmey lieblich blasen/ und moderiren können/ kanst du derer Zween beste anstatt zweyer Violisten, und ein guten Fagotisten, anstatt deß Bäßl zur Formirung deß Concertino/ oder Tertzetl in etlichen auß disen Concerten, oder derer darzue außgesuchten Arien löblich brauchen/ wann du nur von solchen Thonen Concerten erwählest/ oder in solche Tonos versetzest/ die obgemelten Instrumenten taugen/ und wo darinn was wenigs zu hoch oder zu nider gehen solte/ solches mit Violinen ersetzest/ oder in die bequeme Octav transponirest. Auff dise Weise hab ich den ersten/ anderten/ dritten/ vierdten/ und achten[1]) Concert in ihren natürlichen Tonis; den neundten aber auß dem ♭ E moll, in E la mi dur mit tertià majori zum öffteren glücklich producirt.

Von der Manier so in Producirung diser Concerten zu observiren ist.

6. Die allererst anfangende/ oder nach einer Pausen, oder Suspir einfallende Note im Concerto grosso, soll ohne Zaghafftigkeit von all- und jeden starck/ und behertzt exprimirt werden/ es wäre dann daß mit dem Wörtlein pianò anders angedeutet; welche Note wann sie vernachlässiget/ oder nur Forchtsamb angebracht/ die gantze Harmoni schwächen/ und verdunckhen wurde.

7. Vnter dem pianò oder *p.* soll ins gemein von allen zu gleich so lind und still/ daß man sie kaum hört; vnterm Fortè aber/ oder *f.* von der also bezeichneten ersten Note gleich so starck gegeigt werden/ daß zu solcher Hefftigkeit die Zuhörer gleichsamb erstaunen.

8. In Leitung der Mensur oder des Tacts ist meistentheils denen Italiänern nachzufolgen/ die unter die Wörter Adagio, Gravè, largò &c. viel langsamer als unsere/ und bißweilen dermassen/ daß man sie kaum erwarten kan; unter denen Allegrò, Vivacè, prestò, più prestò, und prestissimò aber viel lustig- und geschwinder zu gehen pflegen. Dann durch scharffes Beobachten dieser opposition, oder Gegenhaltung der langsamb- und geschwindigkeit/ der Stärcke/ und Stille; der Völle deß grossen Chors/ und der Zärtigkeit des Tertzetl/ gleich wie die Augen durch Gegensatz deß Liechts/ und deß Schattens/ also wird das Gehör in ein absonderliche Verwunderung verzuckt. Welches obschon offt von anderen gemelt worden/ niemahls genug kan gesagt/ und aufferlegt werden.

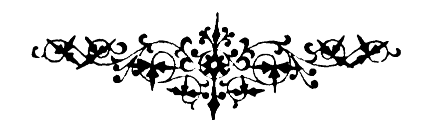
[1]) Muß richtig lauten: den ersten/ dritten/ vierdten/ achten/ neundten und zehenden Concert in ihren natürlichen Tonis; den sibenden aber u. s. w. (vergl. die italienische und die lateinische Vorrede, sowie das Register.)

9. Bey jeder/ und folgentlich bey den Mittel- und Vnterstimmen sollen nicht nur schlechte/ oder schwache; sondern auch etliche guete Geiger hingestellt werden/ welche Jhnen bey disen Stimmen so würdig als andern vorzustehen/ für kein Schand halten sollen/ wider den eingewurtzelten Mißbrauch mancher auffgeblasenen/ denen es gleich verschmacht/ wann man sie nicht zur Violin, oder vornehmern Stimmen stellet.

10. Jn den anfangenden Sonaten, Fugen und eingemischten affectuosen Gravè, ist die Wälsche Manier am meisten zu observiren: auch in denen Syncopationibus so wohl die Note/ so die Ligatur anfangt/ als die jenige/ so die Dissonanz in der andern Stimme schlägt/ und die gemelte Dissonanz resolvirt, (welches die Kunst erfahrne schon verstehen werden) jederzeit gleich starck/ und mit Auffhebung deß Bogens (auf Welsch Staccato) lieber gestossen/ als daß sie durch forchtsames nachthönen geschwächet werden.

11. Weilen diser Composition meiste Krafft/ und annemblichkeit von der zusammenfügung der vorigen Sachen/ mit den nachfolgenden dependirt, Jst fleissig zu verhüten/ daß nach einer Sonata, Aria, oder mittlerm Gravè/ kein merckliches warten/ stillschweigen/ vil weniger ein verdrießliches stimmen der Geigen dise an einander hangende Ordnung unterbreche: sondern ernstlich zu gebieten/ daß man nur die darzwischen eingemischte Finale in jhrem Valore außgehalten/ und die Repetitionen wie sonst bräuchig observirt, doch dergestalt/ daß die ernstlichere Arien nur zwey; die lustigere bißweilen drey/ die Gravia aber niemahl repetirt, von Anfang biß zum Ende/ die Zuhörer in einer continuirlichen auffmerckſambkeit auffgehalten werden/ biß sich in einem Augenblick starck/ und gleichsamb unvermuthlich von allen zu gleich der Concert Ende.

12. Letztlich/ weilen nichts so köstlich oder erhoben ist/ welches/ wann es zu offt gehört/ nicht avilirt wird; und wohl zu vermueten/ daß sich dises styli begierige stimpler zu finden nicht ermanglen werden/ welche wann sie nur da und dorten Fortè, und pianò, solò, und tutti, und andere dergleichen/ ohne Judicio versetzen/ mit vnordentlicher Uberhäuffung kaaler Possen/ den Gipffel der Kunst erreichet zu haben/ jhnen werden traumen lassen: wäre mein Rath/ daß man dise Concert nicht zu offt/ noch derer zween/ vil weniger mehr in kurtzer Zeit nach einander: sondern mässiglich/ und bißweilen nur einen zuvor heimblich wohl probirter, nach einer andern Partie von gemeinerm Stylo: (derer in meinen Florilegiis viel zu finden) neben Beobachtung füglicher Varietet des Thons/ zum Beschluß einer namhafften Function mit allem möglichsten Eyffer/ Zier/ und Pracht/ endlich producire. Dises alles wohl erwegt/ wollest/ verständiger Leser/ dises Werck gütig ansehen/ mein Florilegium Tertium, oder dritten Blumen-Bund Ballet-Stücken/ vnd andere Werke erwarten. Lebe wohl.



AL REVERENDISSIMO, ED ILLUSTRISSIMO
SIGNORE SIGNORE

MASSIMILIANO ERNESTO
CONTE, E SIGNORE
DI

SCHERFFENBERG, &c.
GRAN' PREPOSITO, ED ARCI-PRETE
della Metropolitana di Salisburgo

Come ancore

Prepoſito della Madonna di Saal in Carinthia, e
d' Jſen in Baviera,

Conſigliere di ſtato, e Preſidente del Conſiglio Eccleſiaſtico di Sua Altezza Rev.ma Monſignore l'Arciveſcovo, e Prencipe di Salisburgo, &c.

REVERENDISSIMO, ED ILLUSTRISSIMO
SIGNOR CONTE, E PREPOSITO,
Signor, e Patrone mio Colendiſſimo.

COſa ſua dedico à *V. S. Illuſtriſſima,* mentre nelle Sacre mani conſegno queſto debole parto della mia Muſa. Animato da'raggi delle ſue gratie compariſce in publico, e s'hà in ſe qualche coſa di bello, hà da ringratiarne *V. S. Ill.ma* la di cùi benigna raccommandatione, lui procurò dalla liberalità di *Sua Altezza Eminentiſſima Monſignor il Cardinale di Küenburgo di glorioſiſſima memoria,* di vedere l'Italia, dove s' ingegnò di temperar in tal modo il pathetico Italiano, colla leggiadria franceſe, che ne quello ſi gonfiaſſe di troppo affettatione, ne queſto eccedeſſe in troppo licenza. Simbolo dell' Eccelſa indole di *V. S. Ill.ma* laquale con eſſempio raro (per non dire prodigio) sà così ben'cuoprir il ſplendor dei ſuoi alti Natali, colla modeſtia d' una vera vita Eccleſiaſtica, ridurre all' oſſequio della Pietà, i favori delle Corti, ed ornare con purità della mente quell' animo tantò verſato in tutte le belle ſcienze, che ſi vede inalzar agl' honori, ſenza diſprezzar l' umile plebe, aſcondendo i ſegreti de' i conſiglii ſenz' offender il candor della ſincerità, e ricever di tal maniera i favori della fortuna, che la *Croce* coroni, ſempre la Regia *Corona*, inſegna dell' antichiſſima ſua Proſapia.

Pareva pocò à *V. S. Ill.ma* compartirmi tante gratie, ſe non n'haveſſe ancora inondato i miei conforme da più di vinti anni con animo devotiſſimo veneriamo. Se l'Invidia alle volte aguzzava contro di nòi i ſuoi velenoſi denti, imparava à temere in *V. S. Ill.ma* un generoſo Alcide, ch'all' infame moſtro le fauci ſtrapava; ſe per ſommergerci ſi ſono gonfiate le procelle di ſorte contraria, all'anchora della ſua alta Protettione attaccati, habbiamo ſenza pericolo aſpettato la calma, e trovato il Sole più benigno doppo i nembi. Si vacillò la fede degli amici, habbiamo ſin' à queſtò dì havuto da riverir in *V.* S. *Ill.ma* ſempre un benigno, e conſtantiſſimo Patrone. La Supplico dunque d'aggradir al ſolito queſta mia debole opera, che dalla liberalità ſua eſce in ſtampa, in ſegno della mia devot.ma gratitudine. Ne mi vergogno conſacrarle coſa ſua, anzi glorio, che nulla ſia in me, che pria ſua noniſoſſa. Queſto ſolo mi reſta, che per ricognoſcenza di tante gratie compartiteci, con tutti i miei, preghiamo la Divina Bontà, di conſervarla in longa ſerie d'anni felici, con che profondiſſimamente m' inchino, reſtando ſin' alle ceneri,

Di V. S. Ill.ma

Umilliſſimo, devotiſſimo, ed obligatiſſimo Servitore

Georgio Muffat.

PREFATIONE.

HAvendo dato in luce publica due SCIELTE di Balletti intitolate in Latino *Suavioris harmoniæ Inſtrumentalis* FLORILEGIUM PRIMUM, & SECUNDUM, la PRIMA ſtampata in Auguſta l'Anno 1695. e la ſeconda in Paſſavia, 1698. Ecco l'ELETTA PRIMA de' i miei CONCERTI *Gravi-giocondi*, promeſſa in eſſi, che Ti confegno, Benigniſſimo Lettore, intitolata perciò d'una *più ſquiſita Armonia*, perche contiene non ſolamente nelle Arie la viva ſoavità dello ſtile di Balletti, alla Franceſe, cavata dal puro fonte del fù Sign^r. *Giov. Battiſtá Lulli;* mà ancora alcuni ſquiſiti *Gravi*, ed affetti del pathetico Italiano, e diverſi ſcherzi della vena Muſicale, variamente intrecciati, coll' alternare del *Concertino* e del *Concerto groſſo*. La qual Opera, non convenendo alla Maeſtà delle ſonate di chieſa, per i Balletti; ne menò ai Balli per gl'altri concetti dell' Arie, horà gravi e meſti, horà allegri, e bizzari, che ci contiene; compoſta per il ſolo diletto dell' Udito, converrà maſſimamente ai nobili divertimenti de' i Prencipi, e Grandi, per ricettione, di Perſone ſublimi, per ſervitij di Tavola, ſerenade, ed Academie di Virtuoſi.

Mi venne la prima Idêa di queſta ingenioſa meſcolanza à Roma, dove ſotto il famoſiſſimo Apolline dell' Italia Sign^r. *Bernardo Paſquini* mio ſemprè riveritiſſimo Sign^r. Maeſtro, imparavo il modo Italiano nell'Organo, e Cembalo; quando con ſommo diletto, ed ammiratione jo ſenti alcune belliſſime Suonate del Sign^r. *Archangelo Corelli,* l'Orféo dell' Italia per il Violino, prodotte con grandiſſima pontualità, da copioſiſſimo numero di ſuonatori; Ed accorgendomi, che queſto ſtile abondava di gran varietá di coſe, mi miſi à comporre alcuni di queſti *Concerti,* ch' in caſa di detto Sign^r. Archangelo Corelli provài, al quale mi profeſſo debitore di molte utili oſſervationi toccante queſta nova ſorte d'Armonia: e vedendo ch' Eſſo gli honorava della ſua approbatione, conforme moltò avanti nel mio ritorno di Francia fuì il primo ch' apportaì in Germania ſaggi dei Balletti alla Franceſe conformi allo ſtile del Sign^r. *Battiſta Lulli;* coſi ancora feci di queſta nuova foggia d'Armonia, mai avanti ſentita in queſte parti. N'accrebbi ſucceſſivamente il numero ſin' à Dodeci, e me ne ſon' ſervito con feliciſſimo ſucceſſo in occaſioni moltò conſpicue, e diverſi tempi, come i titoli prefiſſi à ciaſcuno Concerto dimoſtrano miſterioſamente. La bontà, che Loro Sacre Ceſaree, e Reali Maeſtà, alcuni Sereniſſimi Elettori, ed altri Prencipi han' avuto di ſentirli in Vienna, Auguſta nell' *incoronatione Auguſtiſſima,* Monaco, Salisburgo, e Paſſavia; le gratie che me ne ſono derivate, l'approbatione dei più famoſi Maeſtri d'un guſto più ſquiſito, e gli applauſi degli Auditori ſin' in paeſi lontani pòi dilatati, mi conſolerano facilmente dei gridi degli invidioſi Zoili, le di cùi maligne impreſe mi ſono ſempre riuſcite d'un feliſſimo augurio. Saggi dunque *Prudente Lettore* queſta *Prima Eletta* di queſto ſtile miſchiato, con animo benevole, ed acciò ch'arrivi al mio intento, ed alla forza intiera della compoſitione, oſſervi ciò che ſegue.

Del numero, e delle qualità de'i ſuonatori, e de'i ſtromenti.

1. Non hauendo abondanza di ſuonatori, ò volendo ſentir queſti Concerti ſolamentè con pochi, formarài un Terzetto perfetto, e ſempre neceſſario con le parti del Violino 1^mò, 2.^dò, e Baſſo Continuo del Concertino. Queſto Baſſo ſi ſuonarà meglio ſu'l Violoncino, ò Baſſo Franceſe, che ſu'l Violone, ô Contrabaſſo; aggiungendoſi quando ſi vuol l'accompagnamento del Cembalo, ò della Thiorba, ò d'altro ſimile ſtromento per più gran' ornamento dell' Armonia. Ed' all' hora biſogna che tutti oſſervino (oltre il *fortè*, ed il *pianò*) di ſuonar ſempre fortè ſotto i ſegni del *T.* ò *Tutti;* e ſotto quei del *S.* ò *Solò* ſempre pianò, e più delicato.

2. Aggiungendo à queſte tre parti la *Viola Prima* haurài un' Concerto à quatro; ed' aggiungendoſi la Viola Prima, come la ſeconda, n' haurài uno perfetto à cinque.

3. Havendo più gran' numero di Muſici, aggiungerài à dette parti ancorà il Violino 1.mò e 2.dò come anche il Violone, ò Cembalo del concerto groſſo, facendo ſuonar ciaſcheduna di queſte parti ſemplicemente da uno, ó purè raddoppiar da due, ò tre, conforme il numero dei tuoi ſuonatori, e la raggione Ti dittaranno. Ed' all' hora Ti potrài moltò benè ſervir del Violone, ò Contrabaſſo, per far ſpicare il Baſſo del Concerto groſſo più Maeſtoſo.

4. Eſſendo il numero dei ſuonatori ancorà più grande, moltìplicarài non ſolamente il Violino 1.mò e 2.dò del Concerto groſſo; mà ancorâ l'una, e l'altra Viola mezzana, ed' il Baſſo, ò Violone di detto Concerto groſſo, aggiungendogli ancora l'accompagnamento di Cembali, Thiorbe, Harpe, ò ſimili ſtromenti facendo pòi ſuonar il Concertino ſemplice da' i ſoli tre megliori ſuonatori coll' accompagnamento d'un ſolo Organiſta, ò Thiorbiſta; ne mài raddoppiarài detto concertino d'un ſolo ſuonatore di più à ciaſcheduna parte, ſe non in qualche vaſtiſſimo luogo, e quando il Concerto groſſo ſarà copioſiſſimamentè raddoppiato. Sarà pòi della tua prudenza di raddoppiar maggiormente le più nobili parti del Concerto groſſo, che le Viole mezzane, e di rinforzarne il Baſſo il più che ſi potrà, si con Violoni ò Contrabaſſi; come ancorà con altri tanti Violoncini, e fagoti à baſtanza.

5. Che ſe frà tuoi ſuonatori n' habbi che ſanno ſuonar quei ſtromenti chiamati *Hautbois* da' i Franceſi, ne ſcieglerài i due megliori per metergli al Violino 1.mò e 2.dò del Concertino, con un fagotto al Baſſo Continuo, con che haurài il tuo Terzetto perfetto, in molti di queſti Concerti, ò almeno in alcune Arie d' eſſi; pur che ſciegli quelli di tuoni tali, ò ne traſpongi in quelli che convengono il più à detti ſtromenti; e dove alcune particelle ſaliranno più altò, ò più in giù caleranno che gli *hautbois,* venghino trasportate all' ottava, à ſi ſupliſcano con Violini: conforme hó pratticato moltò benè nel Primo, Terzo, Quarto, Ottavo, Nono, e Decimo di queſti Concerti nel ſuo tuono naturale, e nel ſettimo traſportandolo dalla ſua Chorda naturale *E la mi* duro in quella del' ♭ *E* con ♭♭ molli ſecondo l'arte. E queſto toccante il numero, e le qualità de' i Muſici e de' i ſtromenti baſti. Hora venghiamo ad altre coſe non menò neceſſarie.

Del' modo, che ſi deve oſſervar nel' far ſuonar queſti Concerti.

6. La prima nota del Concerto groſſo, che comincia dal bel' principio, ò che doppo qualche pauſa, ò ſoſpiro entra, ò cade, ſi deve ſuonar da tutti inſieme fortè, e con gran' ardire (ſe non foſſe vietato dal vocabolo *pianò*) laquale nota ſe vienne negletta, ò pùr timidamente eſpreſſa fà perder à tutta l'Armonia il ſuo più gran' garbo, e la rende oſcura, ò confuſa.

7. Il *fortè* e *pianò* s'oſſervino dalla prima nota dove ſono ſegnati in tal modo da tutti quanti, che, ſotto il *pianò* à penà ſi ſentino, e ſotto il *fortè* ſi ſuoni con tanta vehemenza, che gl' Vditori reſtino come ſtupiti à tanto rumore.

8. Nella direttione della Battuta fuor dell' Arie, ſi han' da imitarſi maſſimamente gl' Italiani, quali ſotto l' *Adagiò, Gravè,* e *largò* vanno moltò più lentamente che i noſtri, ed' à tal ſegno che ben ſpeſſo pare non poter aſpettarſi: Mà ſotto l' *Allegrò, Vivacè, preſtò &c.* ſuonano tutto con moltò più gran preſtezza, e Vivacità. E dalla pontuale oſſervanza dell' oppoſitione della lentezza alla preſtezza; della forza, alla tenerezza; e della pienezza del Concerto groſſo, alla delicatezza del Concertino, come accade al Viſo dalla contrarietá del chiaro, ed' oſcuro, così vien l' udito rapito in ammiratione. Il che ben' che da molti ben' ſpeſſo detto, non ſi può mài dir' à baſtanza.

9. Si proveda, ch' à ciaſcheduna parte, e coſi ancora alle Viole mezzane non ſi mettino ſuonatori ſolamente volgari, ò deboli; mà ancora s'intraponghino alcuni buoni; non vergognandoſi d'eſſer prepoſti coſi benè à dette parti, ch' à le più nobili, contrò l' uſanza perverſa d'alcunì arroganti, che reſtano offeſi, ſe non ſon' meſſi ai Violini.

10. Nelle *ſuonate* che comminciano il Concerto, nelle *fughe,* e *Gravi* affettuoſi ſi há maſſimamente da reſtar ſu' l modo Italiano; e nelle *ſincopi,* ò *ligature* ſi deve più toſto ſuonar *fortè* e *ſtaccato,* ſi la nota

che comincia la ligatura, come quella che nell' altra parte batte la diſſonanza, ed ancora quella che la riſolve, più toſto che indebolira con arcada timida, e languida. Il che gl' Intendenti capiſcono moltò benè. Nell' Arie pòi, e nei Balleti ſi deve oſſervar la Maniera Franceſe ò del fù Signor Lulli nella ſua purità, e non corrotta, della quale nel mio Florilegio Secondo ò Scielta Seconda di Balletti, hó datto abondantiſſime regole.

11. La più gran forza, e beltà di queſte compoſitioni dipendendo dall' inſeparabile attaccamento delle coſe precedenti, colle ſequenti: ben' biſogna guardarſi, che doppo finita la Suonata, Aria, ò qualche Grave mezzano ceſſandoſi, ò reſtando qualche pocò troppo in ſilentio, moltò menò con faſtidioſa accordatura dei Stromenti, non ſ'interrompa il Filo di detta conneſſione. Mà ſi proveda da ſeno, ch' oſſervando ſolamente il valore delle note finali delle periodi, e repetendo al ſolito le repetitioni, in tal modo che l'Arie più gravi ſi ſuonino ſolamente due volte al più, e le più allegre forſi tre volte con tutte le loro repetitioni oſſervate; i Gravi pòi mezzani non ſi repetino mài, dal bel principio ſin' al fine ſi ſoſtenti ſemprè l' attentione degli Uditori, ſin' ch' ad un inſtante da tutti, e fortè, come *ex abrupto* ſi finiſca.

12. Finalmente non eſſendo coſa coſi eccelente, ò ſoblimè che, ſentita troppe volte non s'auviliſca, ed eſſendo credibile, che non mancaranno avidi depravatori di queſto ſtile, i quali, pùrche ponghino hora il *fortè* ed il *pianò*; hora il *Solò* ed il *Tutti* senza giudizzio, con cruda adunanza di Stravaganze crederan' haver dato nel ſegno, ed'eſſer arrivati al colmo dell'Arte, conſiglierai di non far ſpeſſo, ne mài due, moltò menò più di queſti Concerti in breve tempo; mà con moderatione, e ſolamente alcune volte farne uno con ogni garbo richieſto (primà ben'provato in particolare) doppo qualch'altra *Partita* di ſtile più ordinario, come ſono quelle de'i miei balletti, ò altri, per il fine di qualche gran'fontione. Il che havendo conſiderato con attentione, accogli,

Corteſiſſimo Lettore, benignamente queſta Opera, aſpetta il mio Florilegio Terzo di Balletti, ed'altre fatighe, e vive felice.



REVERRENDISSIMO, AC ILLUSTRISSIMO
DOMINO, DOMINO
MAXIMILIANO
ERNESTO
S. R. I. COMITI, ET DOMINO
DE
SCHERFFENBERG, &c.
Metropolitanæ Ecclefiæ Salisburgenfis Præpofito,
& Archi-Presbitero,
NEC NON
Præpofito ad B. M. V. Solienfem in Carinthia, & Ifen
in Bavaria,
Celfiffimi, & Reverendiffimi S. R. I. Principis, & Archi-Epifcopi Salisburgenfis
Confiliario intimo, & Confilij Ecclefiaftici Præfidi, &c.
Domino, Domino, Patrono, ac Mœcenati meo
Gratiofiffimo
D. D. D.

Reverendiffime ac Illuftriffime Domine, Domine S. R. I. Comes ac Præpofite,
DOMINE, DOMINE, PATRONE, AC
MOECENAS GRATIOSISSIME.

TUa *Tibi* dedico, *Comes Illuftriffime,* dùm hunc Mufices meæ partum facris *Tuis* manibus configno. *Tuarum* quippè gratiarum radijs animatus prodit tandem in publicum; & fi quid is artis complectitur, aut elegantiæ, uni *Tibi* refert in acceptis. Tuâ enim benignâ commendatione, & Eminentiffimi, Reverendiffimi ac Celfiffimi gloriofiffimæ memoriæ Cardinalis de Küenburg, Archi-Epifcopi, & S. R. I. Principis Salisburgenfis munificentiâ, peragratis olim Italiæ oris, fic Latiam attentavit gravitatem lepôre Gallicô temperare, ut nec illa tetricum ad faftum intumefceret, nec hic ad inconcinnam exorbitaret licentiam. Accommodat fe nimirum Excelfæ Indolis *Tuæ* fymbolo, quæ raro admodùm exemplo ne dicam prodigio fummos Natalium fplendores (inter quos & reges olim numerare licuit) Ecclefiafticiæ novit vitæ modeftiâ obvelare, favores Aularum in obfequium Pietatis cogere, animum fcientiâ omnigenâ exornatum, puritate mentis illuftrare; Sic attolli honoribus, ut humile vulgus neutiquàm defpiciat; Sic abdita Confiliorum tegere, ut innati candoris non lædat innocentiam; Sic denique adblandienti Fortunæ fidere, ut *Coronam Regiam,* gentilitium *Profapiæ Tuæ* infigne, *Crux* ipfa coronet. Sed non in me unum *Tua* dimanârunt fluenta gratiarum. Exiguum id *Tuæ* videbatur Munificentiæ, ni & meos (quod pluribus quàm vicenis jam àb hinc annis animo femper devotiffimo recolimus) pleno alveo inundâffet. Acuerat nonnunquam in nos fuffofos veneno dentes malignus Livor; fed Herculem *Te* vereri didicit, qui infami monftro fauces elififti. Intumescebant fortis adverfæ fluctus; aft *Tuo* innixi præfidio, ceu anchorâ firmati, malaciam citra difcrimen exspectavimus, & benigniorem experti fumus poft nubila Phœbum. Nutabat fluxa Amicorum fides, & abrupto neceffitudinis vinculo minabatur divortium; fed *Te* unum ad hæc úfque tempora conftantem revereri licuit Patronum. Accipe proindè *Mœcenas Illuftriffime,* hoc *Munificentiâ Tuâ* publicam in lucem prodiens quale gratitudinis in *Te* meæ mnemofynon & benigno, quo nec minima dedignaris, oculo profequere. Néque pudet, *Tua* me *Tibi* facrare; quin gloriæ duco, nihil mihi ineffe, nifi jam ante Tuum. Id unum mihi mefsque fupereft, collata in nos immeritos beneficia devoto æternùm animo profequi, Divinámque precari Bonitatem, ut *Te, Comes Illuftriffime,* præclarum Ecclefiæ fuæ lumen, longævam adhuc annorum in feriem firmum fervet, ac incolumem. Ita intimo è corde vovet

Reverendiffimæ, ac Illuftriffimæ Dominationis Tuæ

Servus humillimus, devinctiffimus
Georgius Muffat.



Ad Judicioſum Lectorem Præfatio.

PRæmiſſis publicam in lucem *Suavioris Harmoniæ Inſtrumentalis duobus* FLORILEGIIS meis, PRIMO ſcil. Anno 1695; SECUNDO verò Anno 1698 typis dato; CONCENTUUM meorum *Gravi-Jucundorum* SELECTUM PRIMUM in illis promiſſum *Tui* nunc Juris facio, Lector Benevole, Ideò *Exquiſitioris Harmoniæ* intitulatum, quòd non ſolùm ſtyli Hyporchematici vivam, & è *Lulliano* fonte hauſtam ſuavitatem in modulationibus vulgò *Arioſis* aut *Balletorum* nomine dictis, illæſam contineat; ſed etiam *Exquiſitos,* gravéſque Italicorum pathematum quosdam affectus, varióſque Venæ Muſicæ luſus (Italis *Scherzi* nuncupatos) unà cum diverſimoda plenioris chori, cum ſimplici Triphonio alternatione, ſtudiosè interjectos complectatur. Qui cùm ſymphoniarum Eccleſiaſticarum dignitati ob inſerta Choreumata minimè reſpondeat; neque ob hinc inde promiſcuè intermixtos modò graves & mæſtos; modò verò alacres, aut Jocoſos alios Artis influxus, ſaltationi prorſus conveniat: ad exquiſitioris Auditûs tantùm delectationem ſingulariter concinnatus, inter inclytas Principum & Magnatum animi relaxationes, feſtivas ſummorum hoſpitum Exceptiones Conviviorum magnificentias, Nocturnàsque ſymphonias, & eruditos Muſo-philorum Conventus pottiſſimum eſt uſurpandus.

Hujus ingenioſæ permixtionis nobilem Ideam olim Romæ (ubi ſub Famoſiſſimo Italiæ in Organo, & Clavicimbalo Apolline, *D. Bernardo Paſquino,* Magiſtro meo ſemper venerando, Organizationis Italicæ ſtudio incumbebam) tunc primùm animo concepi, ut Italiæ in fidibus Orphei ſcil. *D. Archangeli Corelli* elegantiſſimas quasdam, & copioſiſſimô Phonaſcorum numerô ad amuſſim exhibitas ſymphonias ſummâ aurium voluptate, animſque admiratione audivi. Et quia inſolitâ rerum varietate eas abundare adverti, paucos aliquos ex his *Concentibus* ibi componere cœpi, in prædicti *D. Archangeli Corelli* ædibus (cui multarum utilium circa hoc novum modulandi genus mihi communicatarum obſervationum me debitorem profiteor) probavi, & Eodem approbante, quemadmodùm *Lulliani* ſtyli Choraici jam pridem ex Gallia, ſic Harmoniæ hujus noſtris in partibus adhuc inauditæ ſpecimina ex Italia redux in Germaniam primus attuli; ad hunc duodenum numerum ſucceſſivè ampliavi, & pro honorificentiſſimis occaſionibus, diverſis temporibus, & locis, prout ſingulorum Concentuum præfixi tituli, myſterioſè indicant, feliciter produxi. Benigniſſimæ Sacrarum Cæſarearum, Regiarúmque Majeſtatum, nec non Sereniſſimorum quorundam Electorum, aliorúmque Principum his licet exiguis compoſitionibus meis, Viennæ, Auguſtæ Vindelicorum in *Coronatione Auguſta,* Monachij, Salisburgi, & Paſſavij præbitæ aures, gratiæ hinc in me quantumvis immeritum munificentiſſimè derivatæ, famoſiſſimorum exquiſitioris in Arte ſenſûs Magiſtrorum approbatio, & Auditorum poſtmodûm in remotas uſque regiones diffuſi applauſus, me de Criticorum in hoc Opus inſurgentium oblatrationibus, Invidorúmque Ignarorum cavillationibus facilè conſolabuntur, quorum malevoli conatus in feliciſſimi omen exitûs mihi ſemper ſuceſsêre. *Tu* verò *Lector Judicioſe* hunc iſtius mixti ſtyli *Primum Selectum* æquo animo deguſta, & ut in ejus exhibitione mentem, & totam compoſitionis emphaſin intentam aſſequaris, ſequentia diligenter obſerva.

De Muſicorum, Inſtrumentorúmque numero & qualitatibus.

1. Si copioſus deſit Fidicinum numerus, aut paucis tantùm Phonaſcis hos Concentus audire ſit animus, *Triphonium* perfectum, præcipuum, ſempérque neceſſarium conſtituent tres partes ſequentes ſingulariter ſeligendæ: nimirûm *Violino I. Concertino, Violino II. Concertino, & Baſſo Continuo e Violoncino Concertino.* Nota autem hanc Baſſi partem meliùs *Baſſi* chely minoris ſtaturæ Gallis uſitatâ, quam majori vulgò *Violone*

dictâ exprimendam fore, cui pro maiori harmoniæ decôre *Clavicimbali, Theorbæ*, vel alteriùs fimilis Inftrumenti ex eadem parte animandi confortium pro libitu adjunges. Advertant tunc autem finguli, ut (præter *forte & pianò)* fub indiciis *T. Tutti* femper fortiùs; fub *S. Solò* verò leniùs, & teneriùs omnia exprimant.

2. His prædictis tribus Triphonij partibus si *Violam Primam* Tetraphonicam, five quatuor fidium; f utrámque verò tàm *primam*, quam *fecundam Violam* fimul addas, Pentaphonicam, id eft quinque fidium abfolutam harmoniam conciliabis.

3. Si paulò major autem Tibi concedat Muficorum copia, fupradictis partibus, adde illas adhuc quas *Violino Primo Concerto groffo*, *Violino Secondo Concerto groffo & Violone ò Cembalo* pariter *Concerto groffo*, Italicè intitulavi, earùmque quamlibet prout fidicinum numerus & ratio dictabunt, vel fimpliciter ab uno tantùm, vel duplicatam à duobus, aut triplicatam à tribus conjunctim confonari procura. Tunc autem ad Plenioris chori Baffum augustiùs exprimendum chelin majorem super allegatam, vulgó *Violone* five *Contrabaffo* Italis; *Double Baffe* verò Gallis dictum, confultò adhibebis.

4. Suffragante Tibi verò ampliore adhuc Muficorum numero, Plenioris chori, additis vocabulis Italicis *Concerto groffo* femper indicati, non folùm *Violini Primi* & *Secundi;* fed etiam utriúsque *Violæ* mediæ & *Baffi* partem, pro difcretione fidibus multiplicabis, & *Clavicimbalorum*, *Theorbarum*, *Cithararum*, aut fimilium Inftrumentorum concomitatu illuftrabis; præcipuum tamen Triphonium, per Vocabulum *Concertino* diftinctè fignificatum, à fidicinum tuorum tribus folis præftantiffimis unico Organœdi, vel *Theorbiftæ* confortio adjuncto, fimpliciter quoad numerum eleganter tamen quoad modum, nec nifi in vaftiffimo loco, pleniore choro copiofiffime fidibus inftructo, unico cuivis Præcipui Triphonij parti (*Concertino*) fidicine ad plurimum adiuncto exhiberi profpicies. Prudentiæ Tuæ infuper committo nobiliores plenioris chori partes, utpote *Violinum Primum*, & *Secundum* paulò numerofiùs quam *Violas* medias ordinare; uti & *Baffum* (*Concerto groffo)* tám majoribus, quam minoribus decumanis chelybus, aliſque inftrumentis uti *fagotis*, fufficienter inftruere.

5. Quòd fi Tuos inter Phonafcos aliqui Tibias (Gallis *Hautsbois)* suaviter inflare, & moderare calleant, horum duos optimos fidicinum loco, ad *Violini Primi*, & *Secundi (Concertino)* partes, uti & *Fagotiftam* ad Baffum Continuum loco *Violonicini*, ut ex his tribus inftrumentis tuum præcipuum formes Triphonium in multis ex his Concentibus, aut faltem horum quibusdam ad id felectis modulationibus laudabiliter adhibebis, modò Concentus talium tonorum eligas, aut in tales tonos transponas, qui maximè Tibiis conveniant; Et fiquæ particulæ altiùs afcendant, aut profundiùs defcendant, quàm aliàs Tibiæ affequi valeant, in octavam opportunè transferas, aut fidibus fuppleas. Prout Primum, Tertium, Quartum, Octavum, Nonum, Decimum naturali fuo in tono; feptimum verò ex Clavi durà *E la mi* cum tertiâ majori, in Clavem ♭ E mollem mutatis mutandis transpofitum aliquoties plaufibiliter produxi. Et hæc quoad Muficorum, inftrumentorùmque numerum, & qualitates fufficiant. Nunc ad alia non minùs neceffaria convertamur.

De modo in producendis his Concentibus obfervando.

6. Primo ftatim initio infonantis, vel poft paufam, aut fufpirium per intervalla incidentis plenioris chori nota, à fingulis & omnibus Phonafcis fine ullà hæfitatione femper animofè & audacter (nifi vocabulum *pianò* id vetaret) exprimatur; quæ aliàs neglecta, aut timidè tantùm modulata totam harmoniam præcipuâ fuâ emphafi dejiciet, & obfcurabit.

7. Sub Vocabulo *pianó*, aut idem fignificante litterulâ *p.* lenitas foni adeò rigorofè, & uniformiter ab omnibus, & fingulis concilietur, ut chordas tangere vix audiantur: Sub *Fortè* verò aut *f.* à prima ftatim hujus obfignationis nota talis univerfim inculcetur vehementia, ut ad tantum ftrepitum fermè attoniti reftent Auditores.

8. In temporis Mufici directione, quàm fieri poterit Italos imitare, qui fub Vocabulis *Adagiò*, *Gravè*, & *largò*, Noftris multò lentiùs, & quandóque adeò ut vix expectari poffe videantur; fub *Allegrò, Vivacè, prefto, più prefto, prefiffimò* verò multò alacriùs, & celeriùs communiter modulantur. Hac autem exactè obfervatâ lentitudinis, & celeritatis; vehementiæ, & lenitatis; plenitudinis majoris chori, & tenuitatis fimplicis Triphonij oppofitione, quemadmodum vifus lucis, & umbræ contrarietate, fic auditus in fingularem rapitur admirationem. Quæ licet à pluribus jam fæpè dicta fint, nunquam tamen fatis dici, & inculcari poffunt.



9. Provideatur, ut fingulis partibus, itáque etiam medijs, & inferioribus non vulgares tantùm aut gnavi; fed egregiorum etiam fidicinum aliqui præponantur, qui fibi nullatenus dedecori, fed potiùs honori cedere credant, partibus illis æquè dignè ac aliis præeffe, contra ftolidam quorundam arrogantiam, qui nifi ad *Violinum,* five primarias partes collocentur, contemptui fe haberi ducunt.

10. Symphoniis initialibus, vulgò *Sonatis*, ut & in *fugis*, affectuofisque *Gravibus* interpofitis mori Italico vel maximé inhærendum eft, ac in Syncopationibus, aut *ligaturis* fingulariter incumbendum, ut cùm notæ, quæ fyncopen, vel ligaturam inchoant; tùm quæ in alterâ voce diffonantiam percutiunt; denique etiam, quæ istam refolvunt (quod artis periti intelligent) vehementi femper ictu, five tractu ftatim fortiter, & potiùs modo figurali disjunctivo (Italis *ftaccato*) intonent, quàm ut timidâ languidi foni protractione enerventur. In *Ariis* verò five *Baletis* modus Lulliano-Gallicus fua in puritate (non corruptus) de quo in *Florilegio* meo *Secundo* abundantes explicui regulas, tutiùs & elegantiùs erit obfervandus.

11. Cum compofitionum harum maxima vis & venuftas ex infeparabili antecedentium cum confequentibus nexu dependeat: Sedulo, cavendum, nè poft femel inceptum quempiam ex his Concentibus, poft *Sonatam, Ariam,* aut *Gravè* intermedium, ulla notabilis omnium mora, five filentium, multò minus tædiofa fidium *concordatio* colligationis huius feriem interrumpat. Verùm feriò præcipiendum, ut notarum periodos infertas claudentium folummodò obfervatò valore, & more ufitato repetitis repetendis, ita ut *Ariæ* magis feriæ bis tantùm; hilariores verò, quandóque ter cum omnibus fuis obfervatis repetitionibus; *Gravia* autem nunquam replicentur, ab initio ad ultimum ufque finem continuò Auditorum fustentetur attentio, donec tandem uno eodemque inftanti fortiter, & velut ex abrupto ab omnibus fimul finiatur.

12. Denique cum nihil adeò fit exquifitum, aut fublime, quòd nimis frequenter auditum non vilefcat, & credibile fit non defuturos avidos ftyli hujus depravatores, qui modò *fortè, & pianò; Solò* & *Tutti*, aliáque fimilia hinc indè fine fale, & judicio interferant, indigeftâ quâdam nugarum congerie artis fummum apicem attigiffe delirabunt, fuadeò, ut Concentus iftos non ita crebrò, nec unquàm horum duos, multò minùs plures brevi temporis fpatio; Sed fobriè, & interdum unum tantùm, privatim priùs benè probatum, & Sedulâ Phonafcorum exercitatione minutim delibatum, poft præmodulatas quasdam communioris generis Choreumatum Compagines (Gallis *Parties*) five *Florilegiorum* meorum *Fafciculos*, obfervatâ femper aliquâ congruâ tonorum varietate, pro magnæ cujuspiam functionis coronide omni poffibili emphafi, ornatu & majestate tandem exactè producas, Quibus omnibus æquâ Judicij lance ponderatis, hoc opus benignè suscipe, *Florilegium Tertium*, aliáque opera expecta. Vale, & fave.



A MONSEIGNEUR
MAXIMILIAN
ERNESTE
CONTE, ET SEIGNEUR
DE
SCHERFFENBERG, &c.

Grand Prevôt, & Archi-prêtre de l'Eglife Metropolitaine de Salsbourg, Prevôt à Notre-Dame de Saal en Carinthie,
& d'Jfen en Baviere,
Confeiller d'Etat, & Prefident du Confeil Ecclefiaftique
De S. A. Rev.[me] *Monfeigneur l'Archevêque,*
& Prince de Salsbourg &c.

MONSEIGNEUR.

JE ne *Vous* offre, que ce qui *Vous* appartient, lorsque Je prens la libertè de Vous dedier cette production de mon peu de genie: animée des rayons de Vos graces, elle paroit en public; & Vous eft redevable de tout ce qu'elle peut avoir d'art & de beauté, Votre recommandation m' ayant autrefois procuré de la liberalité de feu Son Eminence Monfeigneur le Cardinal de Küenbourg, Archevêque, & Prince de Salsbourg (de glorieufe memoire,) le moiens de voir l'Italie, où J'appris à mêler le Pathetique Italien, à l'agréement François fans que l'un s'enfle au fafte d'une gravité trop fombre; ny que l'autre s'émancipe à une licence trop diffoluë ce qui me femble être un fymbole fort convenable à Votre Sublime naturel, MONSEIGNEUR, qui par un Exemple bien rare (pour ne pas dire un prodige) fcait merveilleufement cacher la fplendeur de fa haute Naiffance (s'etant conté des Rois parmy fes glorieux Ancêtres) fous la modeftie d'une vie veritablement Ecclefiaftique; affervir la faveur des Cours au Joug de la Pieté; embellir une ame ornée fans cela des principales fciences, d'une grande pureté de cœur; fe voir élever aux honneurs, fans méprifer le commun peuple; garder le fecret des confeils fans alterer la candeur; & faire qu' au milieu des profperités, la *Couronne* des fes armoiries foit courronnée par la *Croix*. Vous ne Vous êtes pas contenté, MONSEIGNEUR, de faire couler fur moy les ruiffeaux de vos bienfaits; c'auroit êté trop peu à vos bontés, fi Vous n'en aviés auffy inondé ceux qui m'appartiennent depuis plus d'une vintaine d'années. Quand l'Envie à voulu reprandre fon venin fur nous, Vous aves êté l'Hercule, qui aves abbattu ce monftre. Lorsque les flots de l'averfité fe font foulevés, contre nous, l'honneur de Vôtre Protection nous fervant d'anchre, nous a fait attendre le calme en feureté, & trouver l'afpect du Soleil après la tempête d'autant plus benin. Si la fidelité de quelques amis ébranlée a voulu quelquefois rompre les liens de l'amitié, nous avons jusqu'a ce jour trouvé en Vous, MONSEIGNEUR, un auffy conftant, que genereux Patron. Agrées donc, Je Vous fupplie, cet œuvre tel qu'il puiffe être, & qui eft redevable à Votre feule liberalité de ce qu'il paroit en public, comme une petite marque de ma reconnoiffance. Je ne fuis point honteux, de Vous offrir, MONSEIGNEUR, ce qui eft à Vous; au contraire Je me fais gloire de n'avoir rien qui ne foit tout Vôtre. Il ne me refte, qu'à prier la Divine Bonté, qu'en recompenfe de tant de graces, que Vous aves bien voulu nous faire, Elle daigne longtêms conferver Votre Illuftriffime Perfonne, l'ornement de l'Eglise, en parfaite fanté, & la combler de fes benedictions. Ce font les vœux, que Je ne cefferay jamais de faire, me recommandant à la continuation de l'honneur de Vos bonnes graces, & de Vôtre Protection, & reftant avec un tres profond refpêt,

MONSEIGNEUR,

Vôtre tres humble, tres obeiffant, &
tres obligé Serviteur
George Muffat.



PREFACE.

AYant donné au public deux Oeuvres de mes airs' de balets intitulés Receuils ou *Florileges* d'une plus douce harmonie, le premier en 1695. & le Second en 1698. Voicy la *Premiere Elite* de mes concerts mêlés de ferieux & de gay, que je Vous offre, *Mon cher Lecteur,* intitulée *d'une harmonie Inftrumentale plus exquife,* par ce qu'elle contient non feulement la vivacité & douceur des airs de balets à l'imitation de feu Monfr. Baptifte de Lully en fa pureté; mais auffy certains endroits graves, & exquis du Pathetique Italien, & divers jeux de la veine Muficale (en Italien *Scherzi*) comme auffi un mêlange alternatif du grand chœur, avec le Trio affez agréable. Cet Oeuvre ne convenant ny aux symphonies d'Eglife pour les airs de balets qu'il contient; ny à la danfe pour les autres conceptions qui tantôt graves, & triftes; & tantôt gayes & enjouèes s'y entremêlent, ayant été compofé purement pour la fatisfaction des oreilles delicates fervirat fort à propos aux divertiffements, ou aux receptions des Princes & grans Seigneurs; comme auffy Magnificenses des feftins, des ferenades, & pour les assemblées, ou Concerts des fcavans & Amateurs de la Mufique.

J'en concus la premiere Ideé, lorsqu'etant à Rome pour etudier la maniere Italienne fur l'Orgue, & le Clavecin fous M. *Bernardo Pafquini,* J'entendis avec etonnement quelques fymphonies de M. *Archangelo Corelli* tres belles, & tres bien executées par un bon nombre de Muficiens. Ayant remarqué la grande varieté, dont ce ftyle abonde, je me mis à compofer quelques uns de ces concerts-cy, que je fis preuver chez le dit M. *Archangelo Corelli,* à qui je fuis redevable de beaucoup d'utiles obfervations touchant ce mêlange, & voyant qu'il les honnoroit de fon approbation, tout ainfi qu'a mon retour de France; J'avois êté le premier, qui apportay en Allemagne le ftyle de M. *de Lully* pr. les balets; auffy à mon retour d'Italie fus-je le premier, qui y apportay des effais de cette nouvelle harmonie. J'en ay augmenté fucceffivement le nombre jusqu' à douze, & m'en fuis heureufement fervy en des occafions tres honnorables, divers tems & lieux; ce que les titres de chaques Concerts denotent myfterieufement. La Bonté que Leurs Majeftés Imperiales & Royales, plufieurs Electeurs & autres Princes ont eu de leur prêter une oreille favorable à Vienne, Augfpourg au Couronnement Augufte, à Münic, Salsbourg, & Paffau; les graces qui m'en font provenues au deffus de mon merite; l'approbation des meilleurs Maitres, qui ayent été d'un difcernement exquis, & les applaudiffemens que les Auditeurs en ont refpandus jusqu'en des païs fort eloignés, me confolent aifément de tout ce que les Critiques, & les Envieux ont pû remuer contre cet œuvre, leurs malins efforts m'ayant toujours été un préfage affeuré d'un tres heureux Succés. Quant à Vous *mon cher Lecteur,* je Vous prie de goûter cette *Premiere Elite* avec equité, & bienveuillance; & d'obferver diligemment ce qui s'enfuit pour atteindre ma penfeé & toute la force de la compofition, lorsque Vous en voudrez faire jouër quelques concerts.

Du Nombre, & des qualités des Muficiens,
& des Inftruments.

I. N'ayant pas grand nombre de Violons, ou voulant entendre ces Concerts feulement à peu d'Inftrumens, Vous formerez un Trio parfait, toujours Principal, & neceffaire, en choififfant les trois parties intitulées *Violino Primo Concertino, Violino Secondo Concertino & Baffo continuo e Violoncino Concertino,*

Vous ſervant pluſtot d'une petite Baſſe à la Francoiſe, que d'une double ou groſſe baſſe qu'on appelle *Violone;* à laquelle Vous pouvez adiouter Un Clavecin, ou Theorbe, ou autre ſemblable Inſtrument, qui ſe jouërat ſur la même partie, que la ditte petite Baſſe. Et alors ayez ſoin que tous jouënt fort, ſous le ſigne T. ou *Tutti*; & doux, ou tendrement ſous l'S. ou *ſolò*, Outre l'exacte obſervation du fort, & du doux, ſous les mots de *fortè,* & de *pianò*, ou ſous ces ſimbles lettres f. p. qui ſignifient la même choſe.

2. Adioutant aux parties ſusdites, celle de *Viola Prima*, Vous aurez un Concert à quatre, & à cinq y adioutant de plus auſſi celle de *Viola Seconda.*

3. A ces cinq parties joignez encor les trois reſiduës de *Violino Primo Concerto groſſo, Violino Secondo Concerto groſſo & Violone, ò Cembalo Concerto groſſo,* ſi un plus grand nombre de Muſiciens Vous le permet, faiſant jouër chacune de ces parties ſimplement par un ſeul Violon, ou plus pleinement, par deux ou trois enſembles, ſelon que le nombre de vos gens, & la raiſon Vous dicteront. Et pour lors afin d'exprimer la baſſe du grand chœur avec plus de majesté, Vous pourrez fort bien Vous ſervir de la double Baſſe, que les Italiens appellent *Contrebaſſe* ou *Violone.*

4. Ayant encor plus grand nombre de Muſiciens, Vous renforcerez non ſeulement le premier, & le ſecond deſſus, ou *Violino* du grand chœur, ſignifié par les mots de *Concerto groſſo;* mais auſſy l'une, & l'autre partie, Taille, ou *Viole* du milieu, ainſi que la Baſſe du dit grand chœur, que Vous ornerez encor plus par l'accompagnement de quelques Clavecins, Theorbes, Harpes, ou autres ſemblables Instrumens, ſelon que Vous jugerez à propos; faiſant neantmois jouër les trois parties du petit chœur, ou principal Trio *(Concertino)* ſimplement quant au nombre; niais elegamment quant à la methode par les trois meilleurs de vôtre bande, en les accompagnant d'un ſeul Clavecin, ou Theorbe; & ne redoublant chacune de ces parties d'un ſeul Violon de plus qu'en quelque lieu tres vaſte, & lorsque le grand chœur ſerat extrémement remply; remettant à vôtre prudence de mieux remplir les principales parties du grand chœur, comme ſont le premier & ſecond deſſus *(Concerto groſſo)* ainsi que les parties du milieu; comme auſſy de bien garnir la basse du dit grand chœur *(Violone, e Cembalo concerto groſſo)* tant de petites, que de grandes, ou doubles baſſes, & autres Instrumens, comme ſont les baſſons, *(ſagoto)* Bombardes, & accompagnemens de Clavecins, Theorbes, Harpes, ou Regales.

5. Que ſi parmy vos Muſiciens Vous avez des hautsbois delicats, Vous pourrez faire jouër avec ſuccés les trois parties de Vôtre Trio, ou petit Chœur *(Concertino)* par deux Deſſus, & un Baſſon, en beaucoup de ces Concerts, ou au moins en quelques uns de leurs airs choiſis pour ce ſuiet, ayant égard d'en choiſir, ou transpoſer en des tons convenables à ces inſtrumens, & d'en transporter à l'octave, ou changer quelques petits endroits qui ſe trouveront au delà de leur porteé. C'eſt ainſi que j'en ay fait jouër le Premier, le Troiſieme[1]), le Neufvieme, & le Dixiéme dans leurs tons naturels; Et le ſeptiéme en le transposant de ſa touche d'*E la mi* par tierce majeure, en celle de b E par *b moll*, avec les changemens neceſſaires. Et cecy ſuffirat pour le nombre, & les qualités des Muſiciens & des Inſtrumens. Venons-en maintenant à d'autres choſes non moins neceſſaires.

De la Methode qui ſe doit obſerver

en Jouänt ces concers.

6. La premiere note du grand chœur, qui commance, ou qui après quelque pauſe ou ſoupir entre, ſe doit d'abord jouër univerſellement de chaque Muſicien, & de tous enſembles hardiment, avec force ſans heſiter, à moins que le mot de *pianò* ne le defende: car negligeant la ditte premiere note, ou l'exprimant ſeulement timidement, toute l'harmonie dechoit de ſa vigeur, & de ſa beauté.

7. Sous le mot de *pianò* ou la lettre p. qui ſignifie la même choſe, il faut que tous jouënt uniformement ſi doux, & avec tant d'exâctitude qu'à peine on les entende: & ſous le *fortè,* ou *f.* inſpirer à tous une telle force, & vehemence de la premiere note ainſi marquée, que les Auditeurs reſtent comme etonnés d'un ſi grand bruit.

[1]) Zu ergänzen ist: le Quatrieme, le Huittieme,



8. Quand à la direction de la Mefure, & du tems (hormis dans les airs, qui fuivent à peu pres le mouvement François) imitez les Italiens au poffible, qui fous les mots *d'Adagiò, Gravè, Largò,* jouënt de beaucoup plus lentement, que nos gens, & telles fois de forte, qu'il femble, qu'on ne les fcauroit attendre; & au contraire fous *l'Allegrò*, *Vivacè*, *preftò*, *più preftò*, *& preftiffimo* vont incomparablement plus vite, qu'on n'a accoutumé en ces pays cy. Et c'eft l'exacte obfervation de cette oppofition de la lenteur à la viteffe, de la force à la douceur, & du plein du grand chœur à la delicateffe du fimple Trio, qui raviffant l'ouye l'entraine en admiration, comme il arrive à la vuë par la contrarieté de l'ombre & de la lumiere. Ce qui ayant été defia fi fouvent dit de plufieurs autres, ne fcauroit neantmoins affez être redit, ny recommandé.

9. Nonobftant la fotte arrogance de ceux qui tiennent à mépris de jouër autre partie que le Deffus, tafchez de placer auffy bien aux parties du milieu quelques habiles Violons, qu'aux autres afinque, ceux là animant & affeurant les autres, l'harmonie en foit de toutes parts plus parfaite.

10. Dans les fymphonies qui commancent chaque concert *(Sonata)*, dans les fugues, & dans les graves affectueux entremêlés parmy les airs, on doit fe conformer à la manière Italienne; & fur tout faire que dans les fyncopes on exprime d'un trait hardi, fort & ferme, & d'une manière detachée (en Italien *ftaccato*) tant la note qui commance la fyncope *(ou ligature)* que celle qui frappe la diffonance, & celle qui la fauve (ce que les fcavant dans la compofition entendront bien) pluftot que de les menager d'un trait timide & languiffant. Dans les airs Vous fuivrez mieux la methode Françoife dans fa pureté (non corrompue) dont j'ay donné des regles en abondance dans mon fecond Florilege.

11. Toute la force, & beauté de ces compofitions dependant d'une liaifon infeparable de ce qui precede, à ce qui fuit, il faut bien fe garder après avoir une fois commancé un Concert, d'interrompre cette liaifon par quelque retardement, ou filence confiderable; bien moins encor par l'ennuyeux entre accordement des Instrumens, après la fymphonie, quelqu' air ou Grave entremêlé: Mais au contraire pour voir que du commancement jusqu'à la fin, l'attention des Auditeurs foit continuellement entretenuë obfervant feulement la valeur des notes finales des periodes entremêlées, & repetant felon la coutume, ce qui fe doit repeter; de forte neantmoins que les airs les plus ferieux, ne fe jouënt que deux fois de fuite; les plus gais trois fois (avec toutes leurs repetitions) & que les *Graves* ou intermedes qui ne forment aucun air, ne fe repetent jamais, jusqu'à ce que tout d'un coup, & dans un même inftant tous finiffent & ceffent comme abruptement.

12. Et parcequ'il n'y a rien de fi exquis, ou fublime, qui trop fouvent entendu ne s'aviliffe, & étant à prefumer, que ce ftyle ne manquerat pas de gâte-mêtiers, qui entremêlant fans genie, ny jugement le *fortè*, & le *pianò*, le *folò*, & le *Tutti*, par un amas de fottises s'imagineront avoir atteint le fommet de l'Art; je confeille aux prudens Directeurs de Mufique, de ne pas faire jouër trop fouvent, ny jamais deux, bien moins plufieurs de ces Concers en un trop court efpace de tems; mais d'en ufer fobrement, en en faifant quelque fois jouër un feul (bien eprouvé & concerté en particulier auparavant) pour la fin de quelque grande Mufique, après la production de quelque autre Partie d'un ftyle moins relevé, comme font celles de mes Florileges. Ce qu'ayant meurement confideré, recevez, *Mon cher Lecteur*, cet œuvre avec bienveuillance; attendez mon *Troifieme Florilege*, & autres œuvres: Et vivez heureux. Adieu.





Concerto II.

Cor Vigilans.




Presto.
Presto.
Presto.

Grave.

Grave.

Grave.


Corrente.
Allegro.
Allegro.
Allegro.




Grave.
Grave.
Grave.

Gavotta.

Alla breve, ma non presto.

Alla breve, ma non presto.

Alla breve, ma non presto.

S.





Gavotta da capo.

Rondeau.





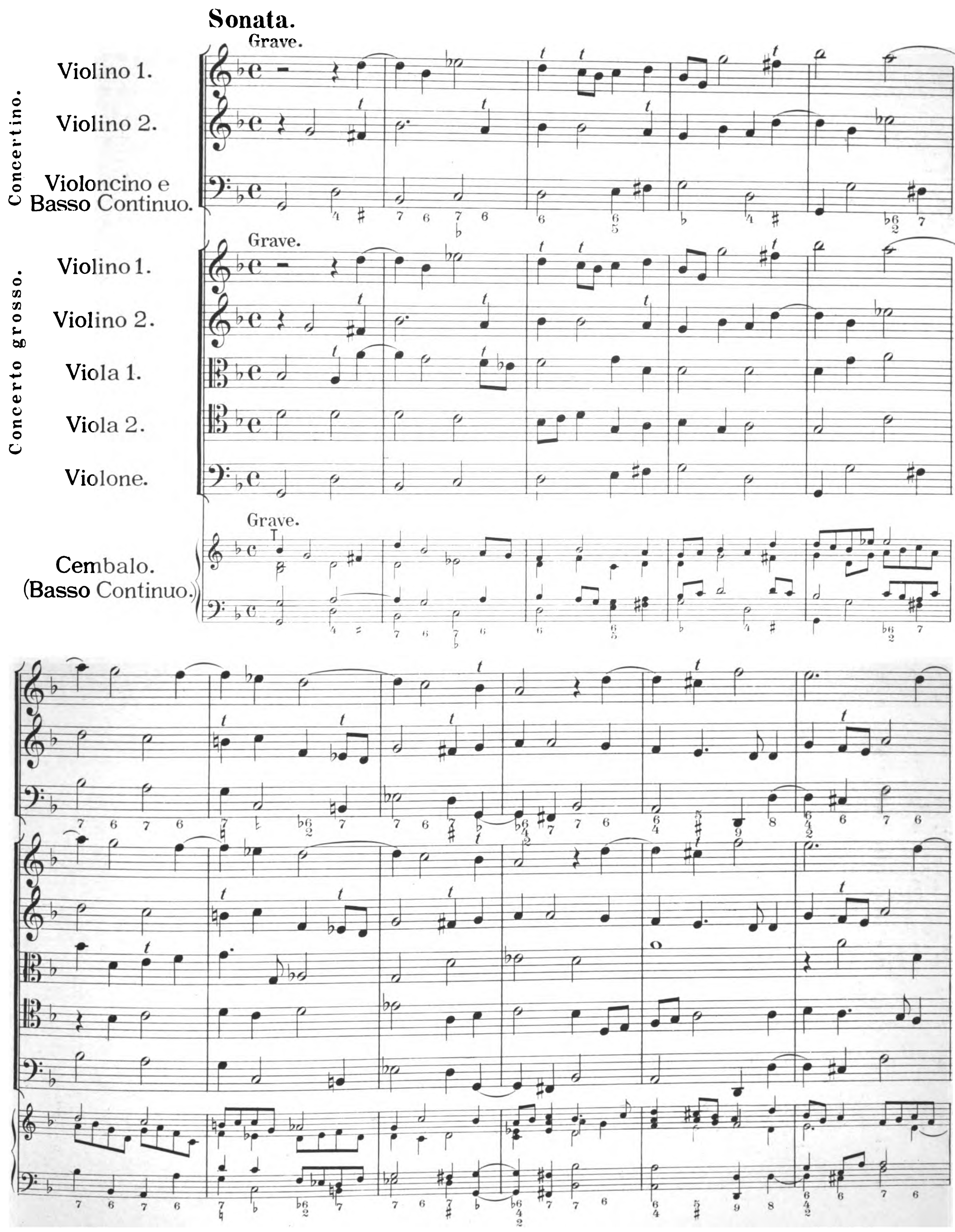

S.
p
T.
f
S.
T.


S.
T.
S.
p
T.
f

Concerto IV.

Dulce Somnium.

Sonata.




t


Sarabanda.
Grave.
Grave.
Grave.


S
T
Sarabanda da capo.


Grave.
Grave.
Grave.
Adagio.
Adagio.
Adagio.
S.


T.
S.
T.
S.
P
F
T.
p
f

Aria.





P
F
p
f

Borea.

Alla breve un poco grave.

Alla breve un poco grave.

Alla breve un poco grave.

T. S. T.

T. S.


T.
S.
F
T.
f

Concerto V.

Sæculum.




Allegro.
Allegro.
Allegro.
T.
S.
T.


S.
F
F
F6
T.
f

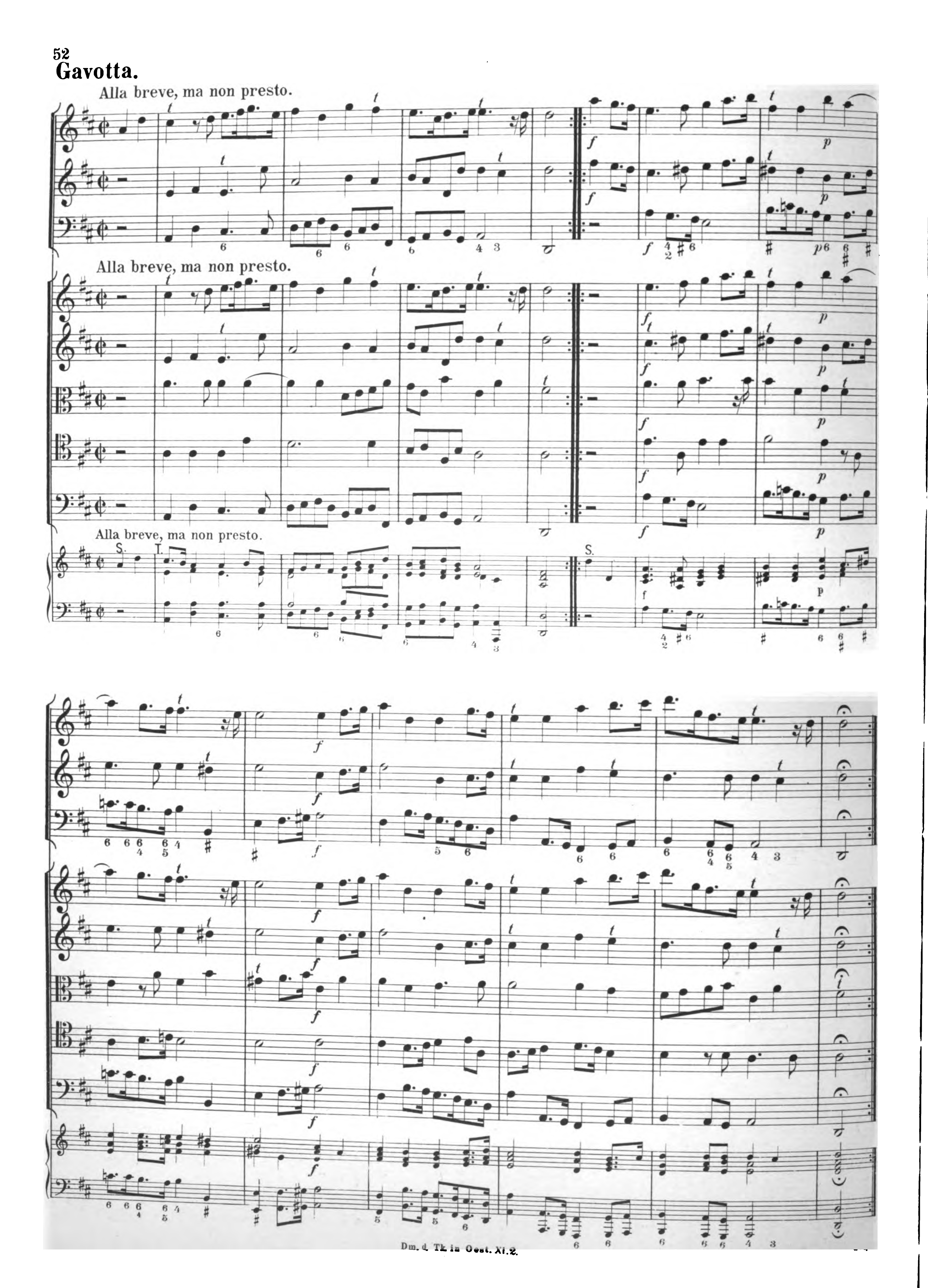
Allemanda.




t
f
P
pp
F
S.


Grave.
Grave.
Grave.

Gavotta.


Alla breve, ma non presto.
Alla breve, ma non presto.
Alla breve, ma non presto.

Menuet.





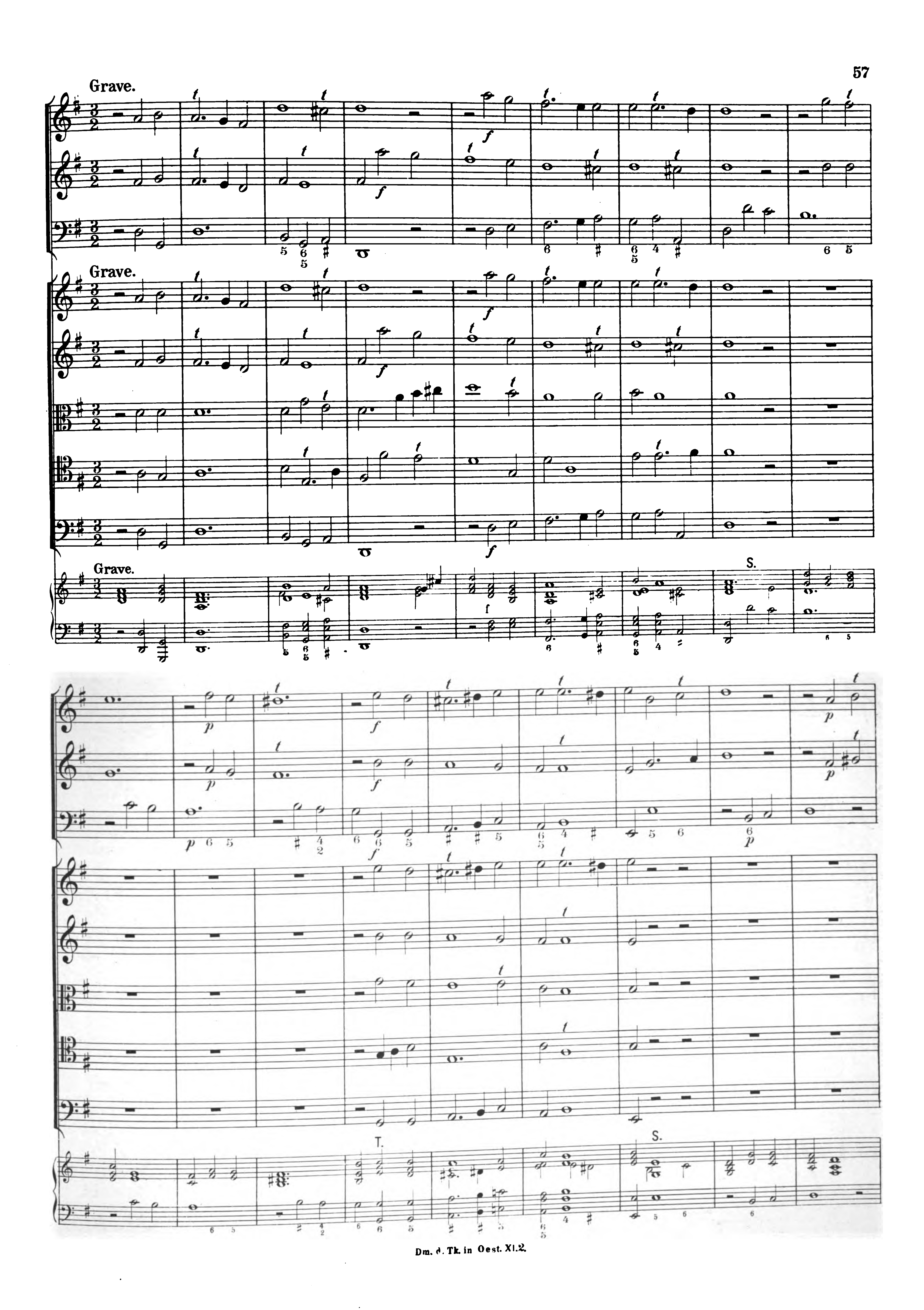
Dm. d. Tk. in Oest. XI. 2.
Menuet da capo.

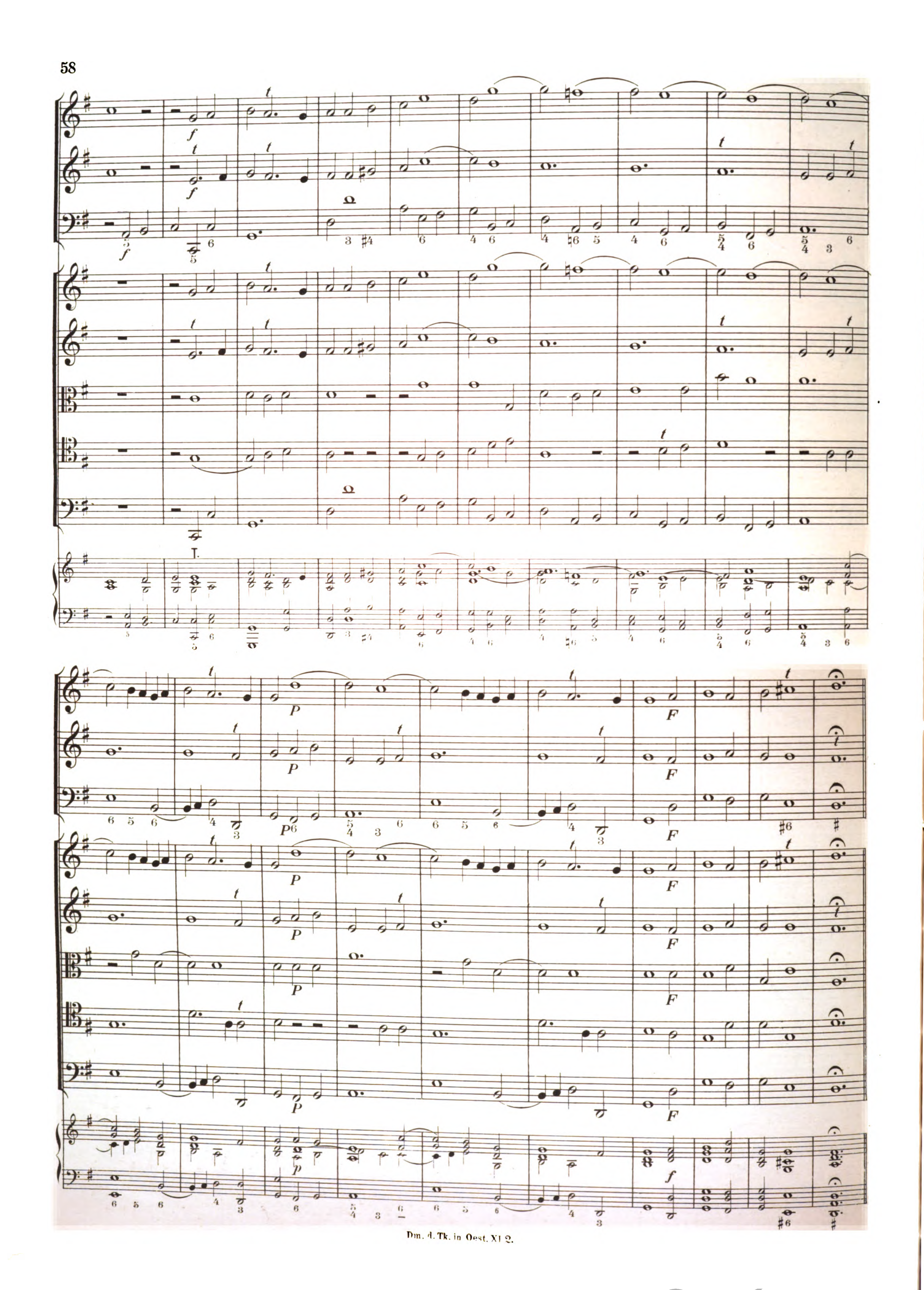
Concerto X.
Perseverantia.

Allemanda.




S.
T.
S.
T.


Grave.
Grave.
Grave.
S.
T.
S.


f
f
f
T.
P
P
F
F
P
P
F
F
P
F
f
Dm. d. Tk. in Oest. XI 2.

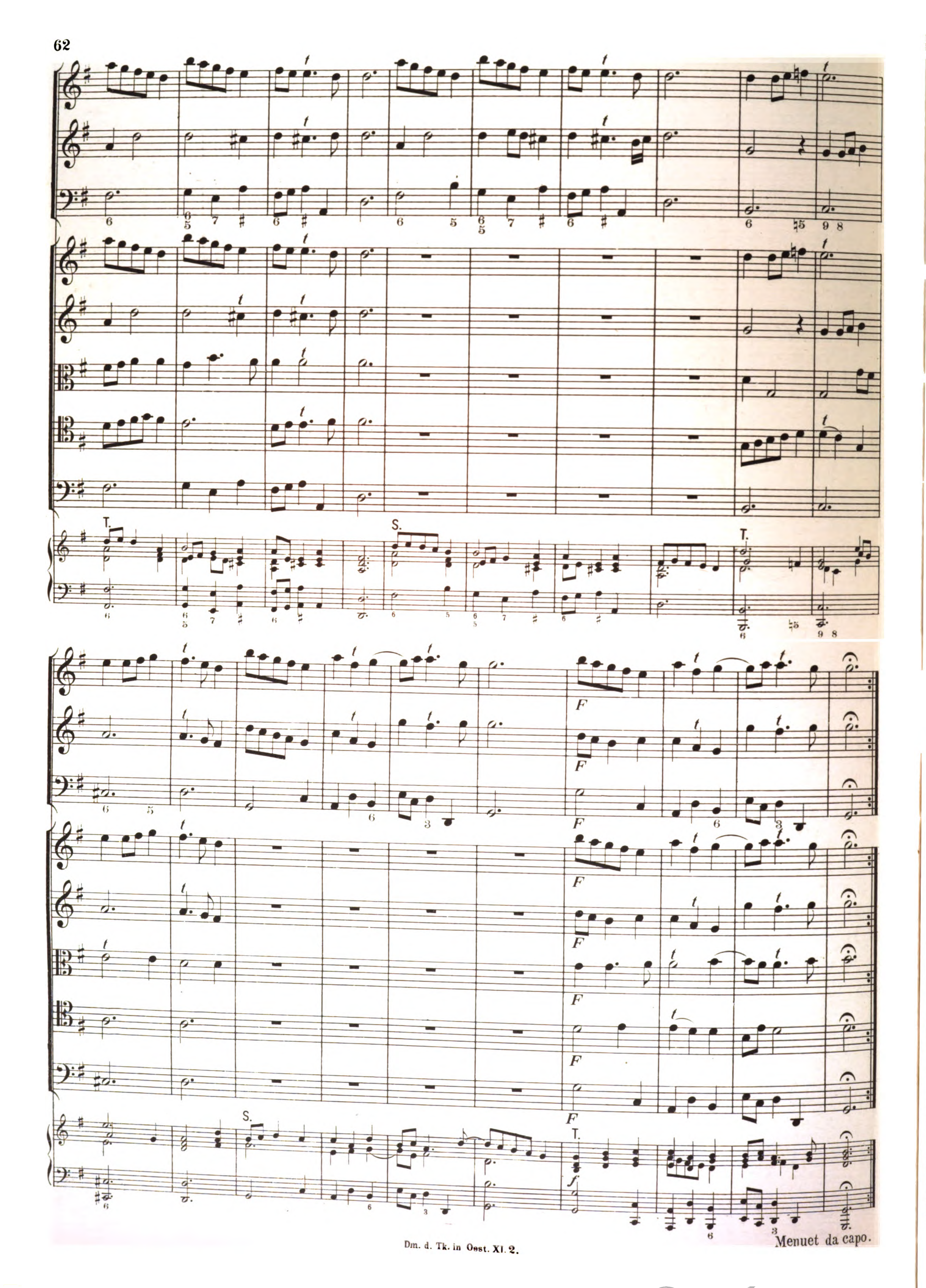
Gavotta.


Alla breve, ma non presto.
Alla breve, ma non presto.
Alla breve, ma non presto.


F
P

Menuet.




Menuet da capo.

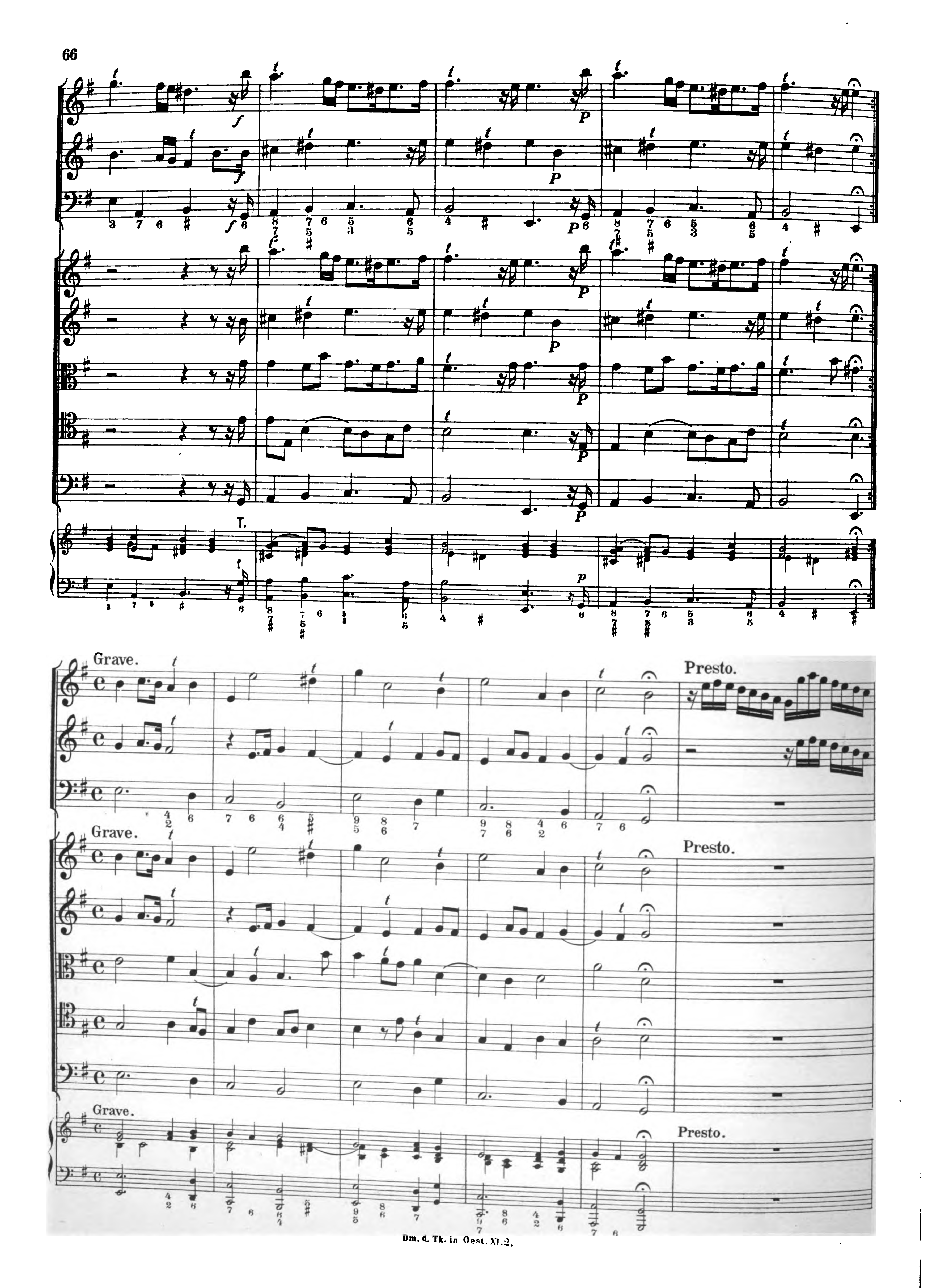
Concerto XI.

Delirium Amoris.




Ballo.
Allegro.
Allegro.
Allegro.
S.


f
p
S.


Grave.
Presto.
Grave.
Presto.
Grave.
Presto.


S.
T.
S.




T.
S.


(Adagio.)
(Adagio.)
(Adagio.)
Menuet.
Allegro.
Allegro.
Allegro.

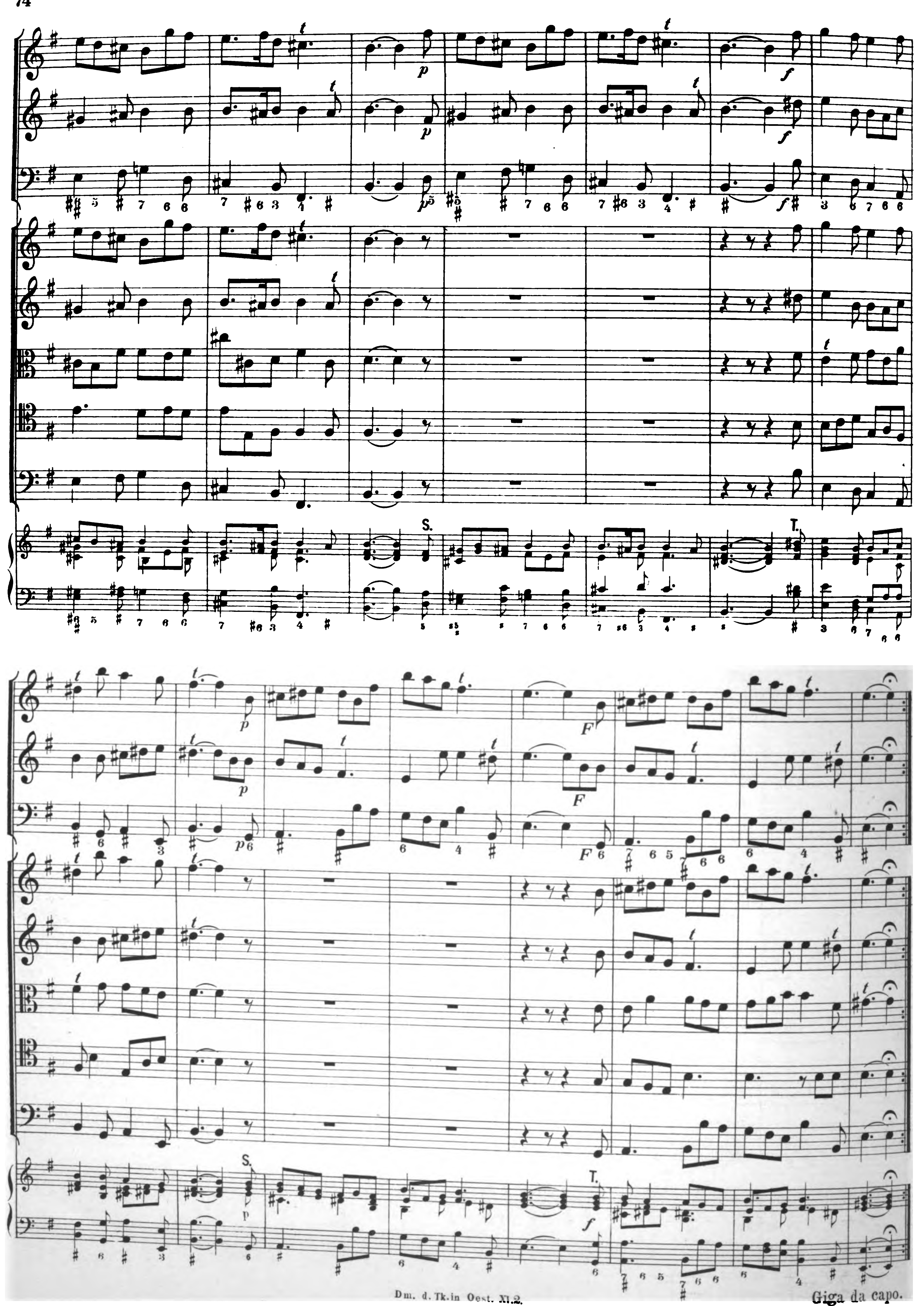
S.

T.

S.


T.
S.
T.


Giga.
S.
S.
T.

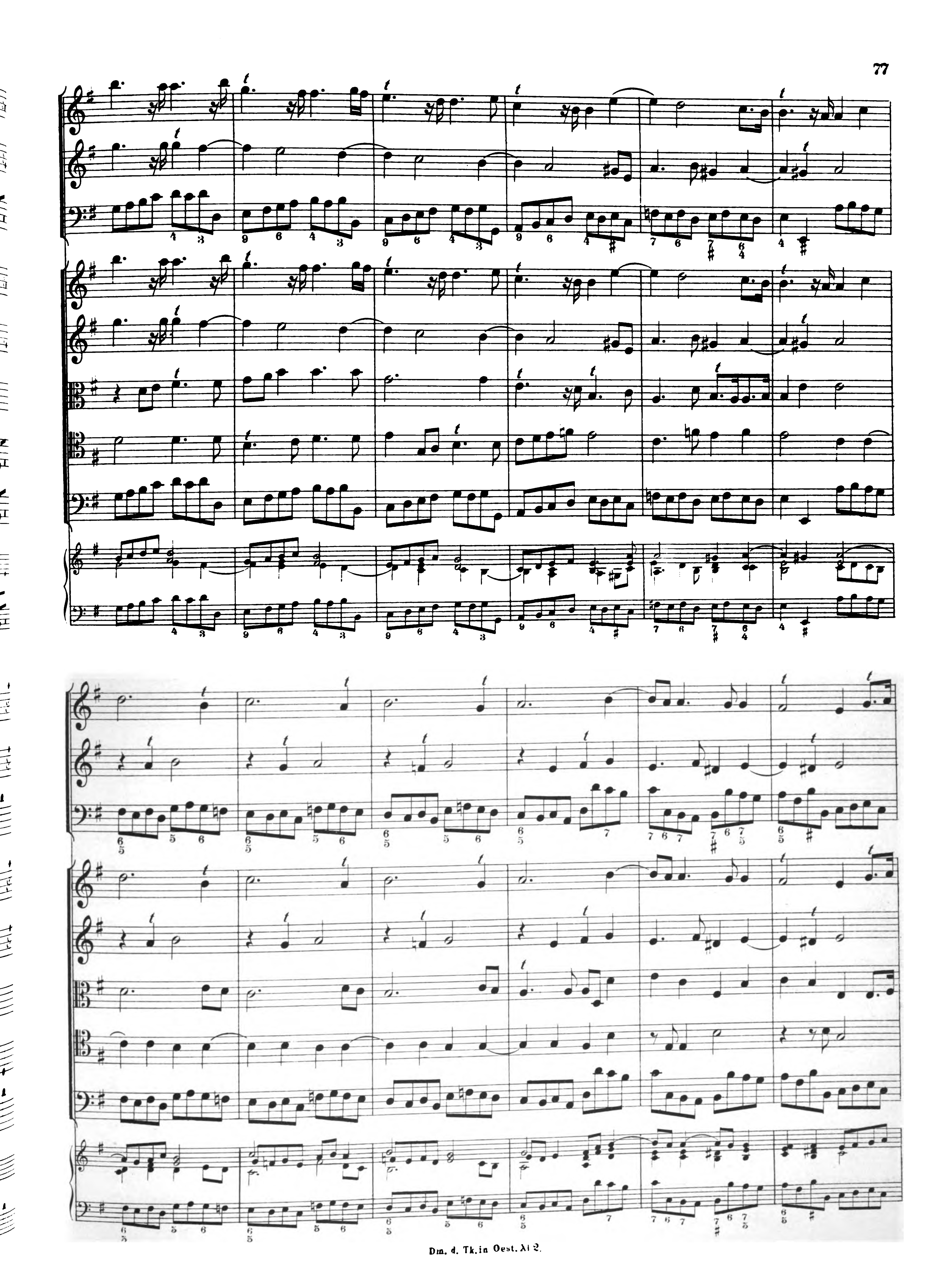

p
f
S.
T.
F
Giga da capo.

Concerto XII.

Propitia Sydera.



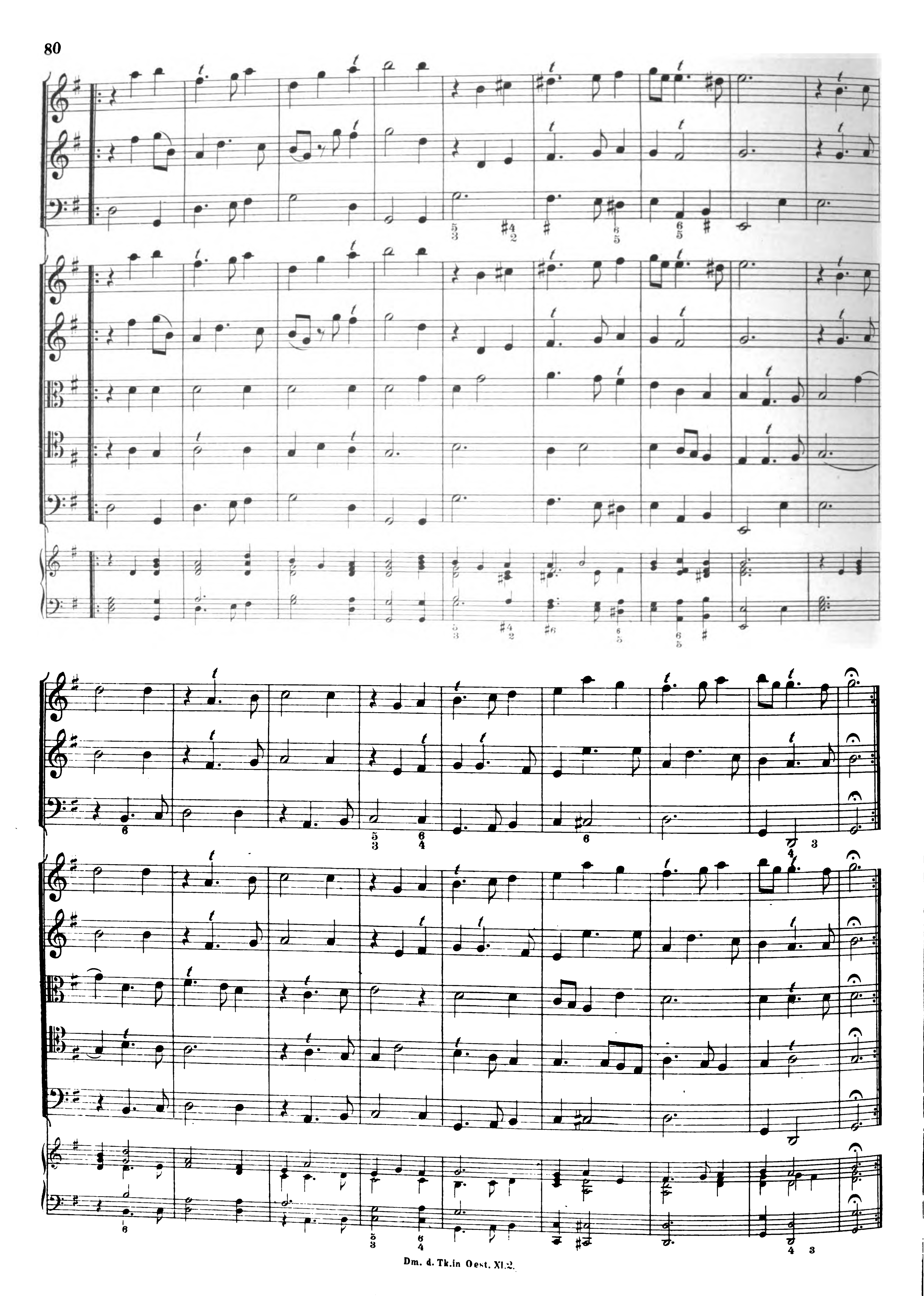

Allegro.
Allegro.
Allegro.





Aria.



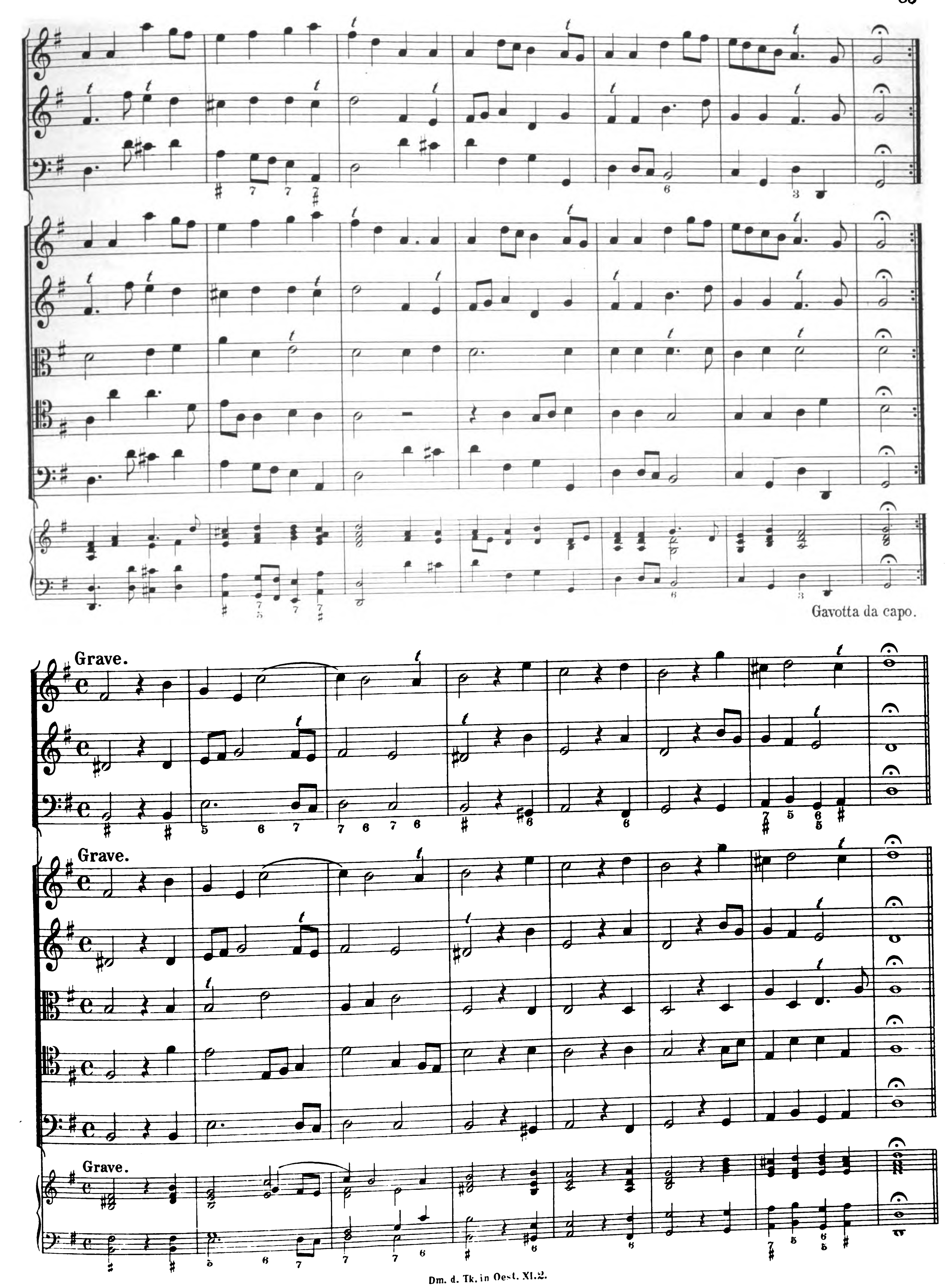


Gavotta.

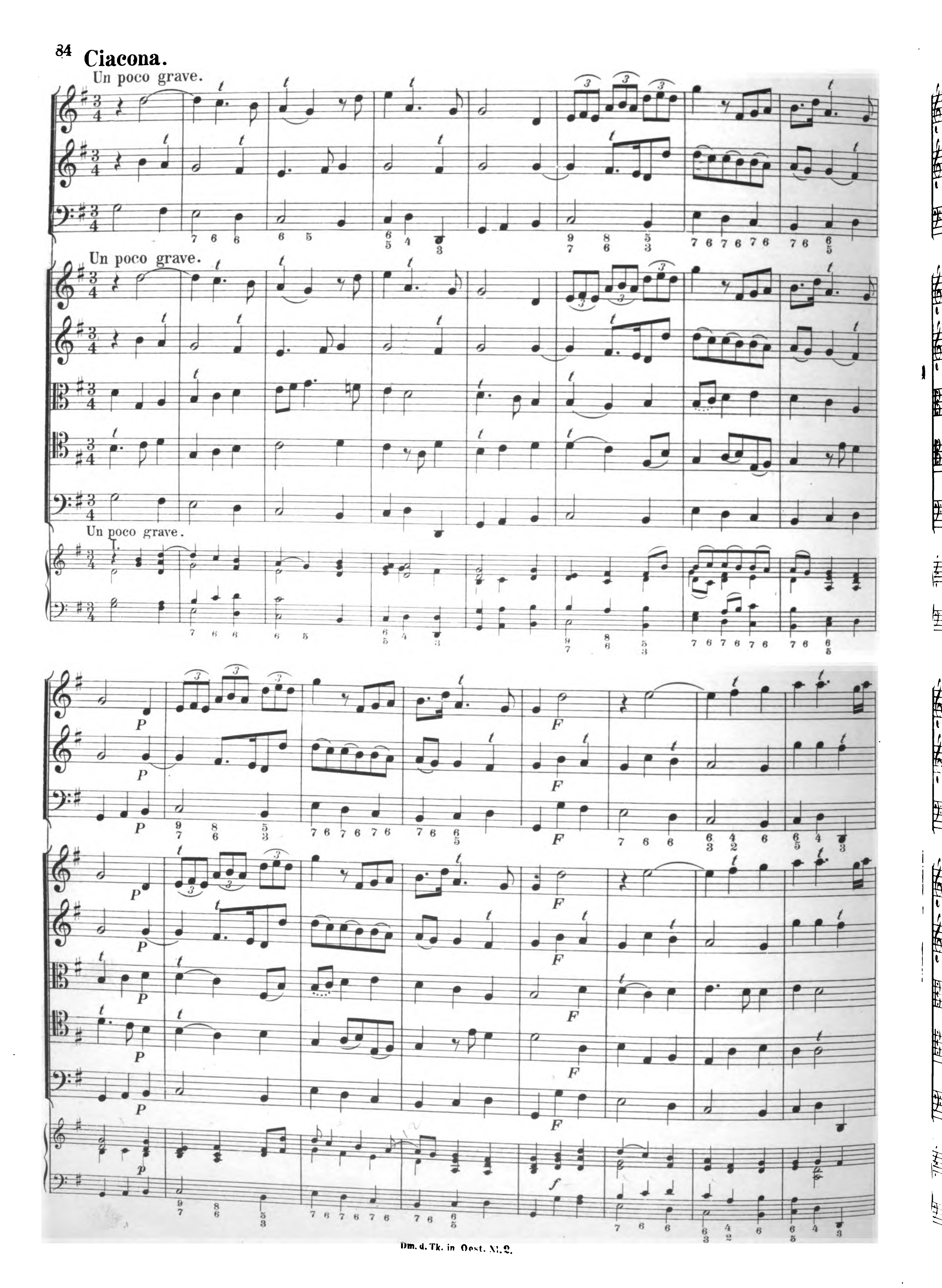




S.
T.

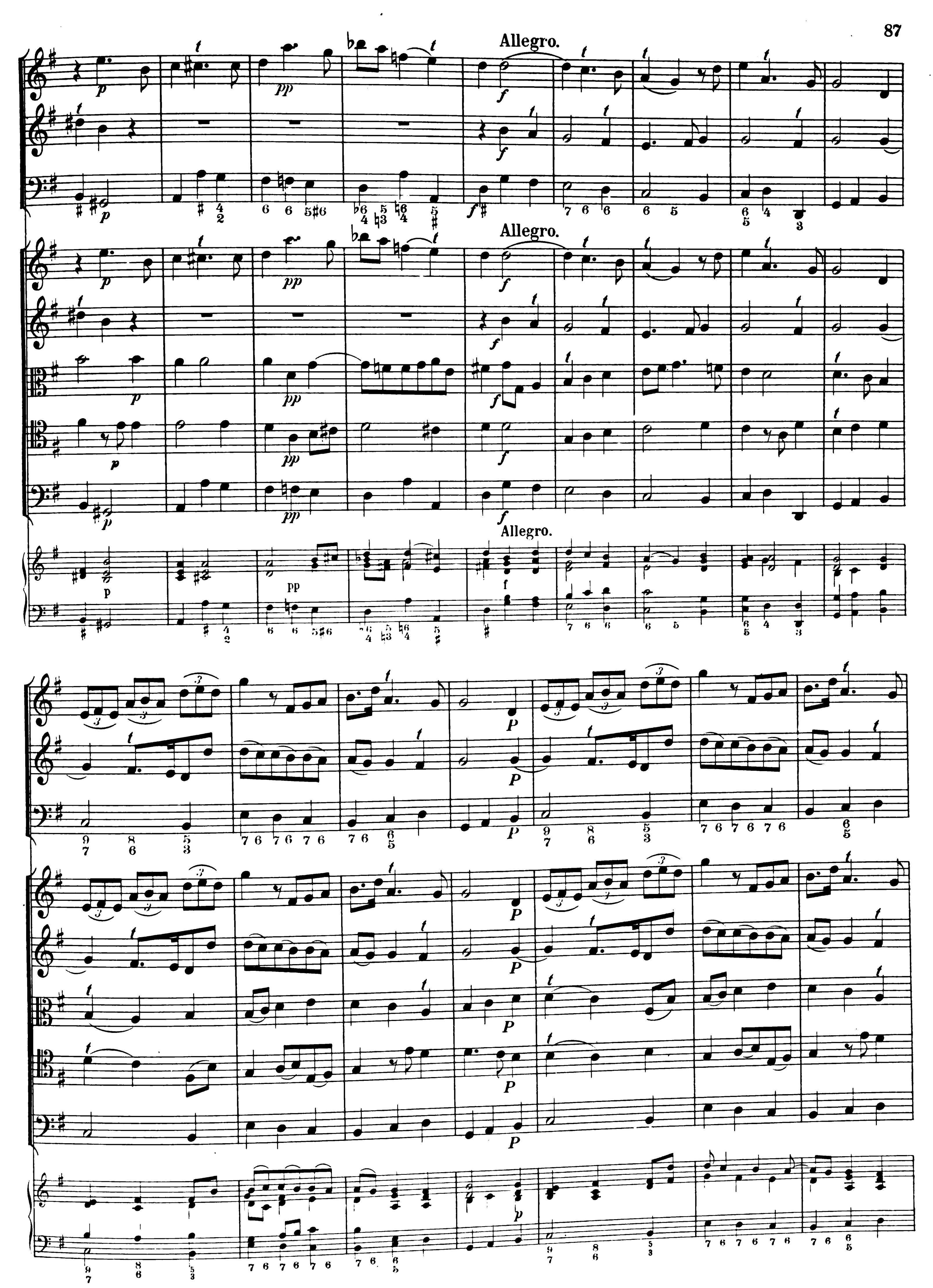

Gavotta da capo.
Grave.
Grave.
Grave.

Ciacona.






Adagio.
Adagio.
Adagio.


Allegro.
Allegro.
Allegro.




S.


T.
S.
T.


f
F
f




S.
p



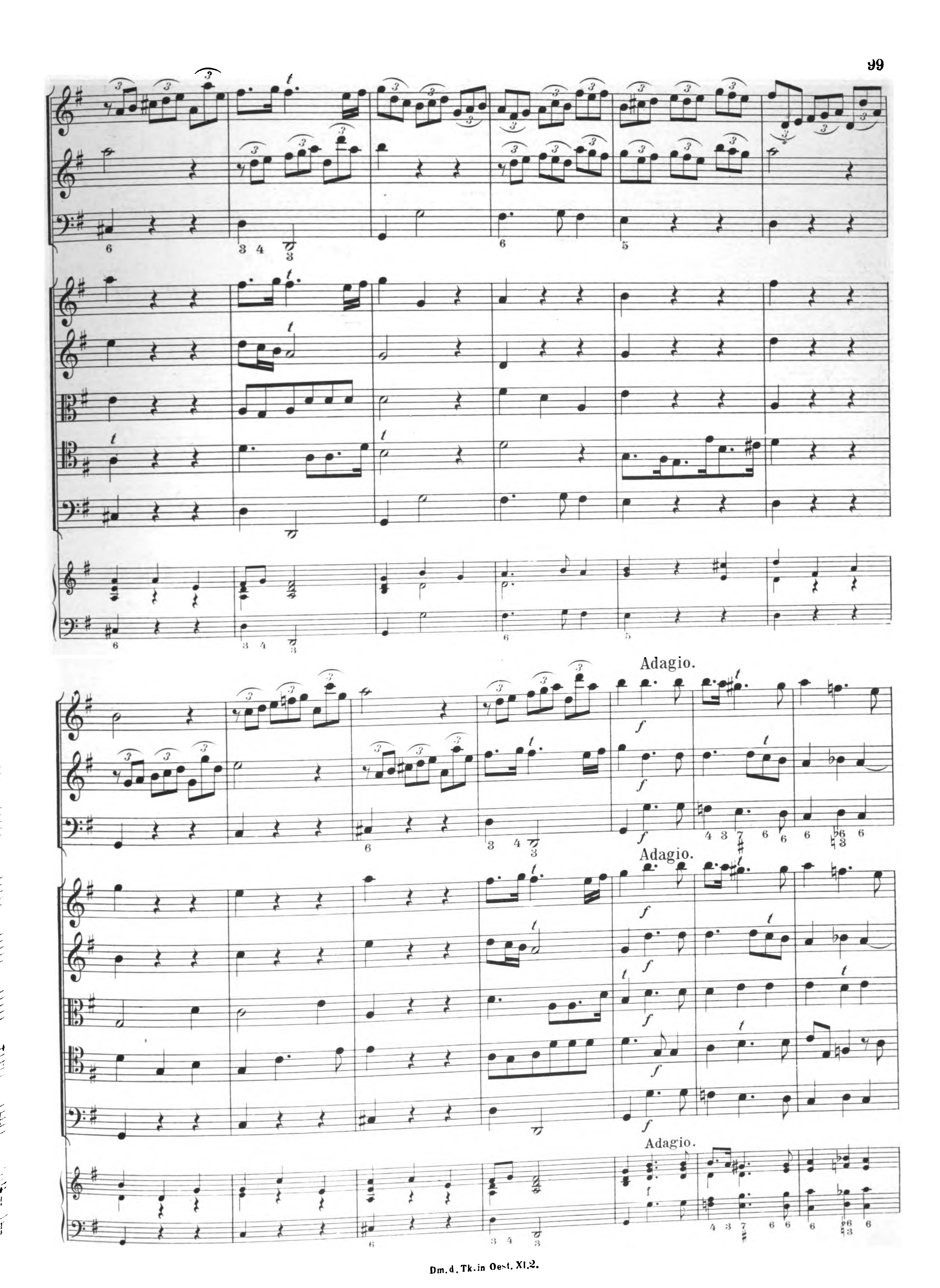

S.
T.
F
P


F
t
P
f
Dm.d.Tk. in Oest.XI,2.



F
F
F
t
p
f


S.
p


Adagio.
Adagio.
Adagio.


Allegro.
Allegro.
S.
p
T.
Allegro.
f


S.
S.
S.


Adagio.
Adagio.
Adagio.
S.
T.
S.


Borea.
Allegro.
Allegro.
Allegro.


S.
T.
S.
F
F
F
T.
f

Register /

Deren in disem Werck enthaltenen

Concerten.

Verzeichnus

Deren von dem Authore schon in Druck außgegebenen Wercken.

I.

APparatus Musico-Organisticus, so unserm Unüberwindlichst-Allergnädigsten Käyser LEOPOLDO dem Ersten bei deren Jhro Majestät der Römischen Käyserin/ dann Jhro Majestät deß Römischen Königs in höchster Glory beschehenen Krönungen allerunterthänigst dedicirt worden. Dises in zierlichen Kupffer gestochene und mit grossen Unkosten heraußgegebene große Regal-Werck/ ware denen unsers Großmächtigisten Käysers Allerdurchleuchtigisten Händen von dem Authore allerunterthänigst überreicht von Jhro Käyserl. Majestät Allergnädigst gehört und mit reichester Gnaden-Schanckung angenommen. Es hält in sich zwölff Stück/ welche die Organisten Toccaten nennen/ worzu drey andere etwas munterere/ nemblich eine Ciacona, Passagaglia und einer neuen Schmidt-Aria sambt ihren Variationibus beygefüget worden; Diser Kunst Liebhaber werden eine häuffige Ubung darinnen finden. Besagtes Werck ist bey dem Authore, oder bey Georg Adam Höller Buchdrucker allhier/ wie dann auch bey Johann Baptist Mayr/ Hof und Academi-Buchdrucker in Saltzburg/ zu bekommen.

II. Suavioris Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Primum, oder erster Blumen-Bund lieblicher Ballet-Stücke/ so derselben fünfftzig auf vier oder fünff Geigen/ sambt dem Basso Continuo, (nach Gefallen.) meistens auff Frantzösische Arth gericht in sich hält. Jst zu Augspurg bey Jakob Koppmayr Anno 1695. gedruckt/ und bey Wilhelm Pannecker Buchführer allda zu finden.

III. Suavioris Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Secundum, oder anderer Blumen-Bund lieblicher Ballet-Stücke/ deme/ nebst fast gleicher Anzahl auf vorige Arth in sich haltenden in Passau zu vornehmeren Gästen ansehnlicherer Empfahung/ auch hoch-Adelicher Jugend Ballett-Ubung componirten Stücken/ noch etliche die Manier solche zierlich vorzustellen betreffend nutzliche Anmerckungen in vier Sprachen beygefüget worden. Solches ist zu Passau bey Georg Adam Höller gedruckt/ und auch bey ihm zu bekommen. Dergleichen sollen mehr/ geliebt es GOtt/ unter disem Titul mit allzeit beygesetzten arthigen Merckwürdigkeiten zu seiner Zeit erfolgen.

IV. Dann dises gegenwärtige Exquisitioris Harmoniæ Instrumentalis Gravi-jucundæ Selectus I. oder außerlesener mit Ernst- und Lust-gemengter Instrumental-Music erste Versamlung. Auf welche/ so dise geneigt aufgenom̄en werden/ bald der dritte Blumen-Bund/ nachgehends aber viel andere noch seltzamere/ so wohl zur Ohren-Ergötzlichkeit als Theorischen Nutzen gerichte Werck/ denen Liebhabern nachkommen sollen/ wann GOtt der Allmächtige Leben und Kräfften gnädigst verleyhet. Dessen Ewiges Lob Preyß und Ehr sey unser erwünschtes Zihl und

ENDE.

TAVOLA

De' Concerti compreſi in queſta Opera.

LISTA

DELLE OPERE,

Che l'Authore hà già dato al Publico fino al prefente.

I.

APparatus Mufico-Organifticus, Invictiffimo LEOPOLDO I. Imperatori femper Augufto, ad Coronationem Aufpicatiffimam Conjugis, ac Filij, &c. humillimè oblatus. *Quefta opera intagliata in rame con molte fpese, comparfe nel publico l'Anno 1690. Doppo effer ftata prefentata, alle Auguftiffime mani di* Sua Sac.ª Cef.ª Maeftà, *dalla medefima accettata, fentita, e ricompenfata colla folita innata Benignità: Contiene dodeci* Toccate, *con vna* Ciacona, *vna* Paffacaglia, *& vna* Ciclopejade *nova ò vero Aria, ed alludono a' colpi di martelli de' fabri, ciascheduna arrichita delle fue variationi. Somminiftra un ampio effercitio per l'Arte di Suonar di Tafti, e fi trova a Paffavia appreffo* l'Authore *ò vero appreffo* Georgio Adamo Höller *Stampatore; come anche a Salisburgo appreffo* Gio. Batt. Mayr, *Stampatore di Corte e dell' Univerfità.*

II. Suavioris Harmoniæ Inftrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Primum, *ò Scielta Prima di fiori, d'una più foave Armonia Inftromentale di Balletti alla Francefe, che contiene cinquanta modulationi di tuoni diverfi da fuonarfi a quatro, ò cinque Stromenti d'Arco col Baffo Continuo fe piace; Stampata in Augufta nell' Anno 1695. da* Giacomo Koppmayr, *e fi vende da* Gulielmo Pannecker *Libraro in detta Città.*

III. Suavioris Harmoniæ Inftrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Secundum, *ò Scielta feconda di fiori d'una più foave Armonia Inftrumentale di Balletti del medefimo Stile, a quatro ò cinque Stromenti d'Arco da fuonarfi col Baffo Continuo fe piace, dove, oltra il medefimo numero di modulationi più nuove, compofte a Paffavia per la Recettione di diverfe Perfone illuftri e per l'Effercitio di Ballo ad una nobiliffima Gioventù, fi troveranno nella Prefatione tradotta in quatro lingue alcune offervationi utili toccante il modo di suonarle bene; Stampata in Paffavia da* Georgio Adamo Höller, *che ne ha' il Spaccio. E così fe piace a Iddio feguiranno Succeffivamente con ordine più fimili fcielte del medefimo ftile, fempre fotto quefto titolo di* Suavioris Harmoniæ Inftrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Tertium, Quartum, Quintum &c.. *Cioè,* Scielta Terza, Quarta, Quinta, &c. *di Fiori d'una più Soave Armonia inftromentale di Balletti &c.*

IV. *Quefta prefente Opera di Concerti, ò* Racolta Prima *d'una più Squifita Armonia Inftromentale mifta di Grave, e di giocondo.*

Tutte lequali mie prime fatiche, fe da Te Benigniffimo Lettore vengono gradite, faran' che non folamente in breve Seguirà la Scielta Terza di miei Balletti, *ò* Florilegium Tertium; *mà ancora confecutivamente molte altre opere più curiofe deftinate alcune per il folo diletto dell' udito, ed altre per qualche profito Theorico in quefta arte; Se Iddio benedetto, Diftributore di tutti i beni, mi concede la vita, e la fanità: la di cui eterna lode, e gloria, fia hora qui, come per altro sempre, e per tutto il noftro più bramato*

FINE.

INDEX

CONCENTUUM

Hoc opere contentorum.

SYLLABUS OPERVM,

Ab Authore hucusque jam in lucem publicam Editorum.

I.

A Pparatus Muſico-Organiſticus, Invictiſſimo LEOPOLDO *I. Imperatori ſemper Auguſto. ad coronationem auſpicatiſſimam Conjugis, ac Filij &c. humillimè oblatus. Prodijt in lucem magnis ſumptibus ad folij chartæ* regalis *magnitudinem in tabulis æneis eleganter ſculptum hoc opus, Anno 1690. & ad ipſasmet Auguſtiſſimas manus,* Auguſtæ Vindelicorum *demiſſiſſimè ab Authore Præſentatum. Clementiſſimè autem à* Sacrâ Cæſareâ Majeſtate *auditum, munificentiſſimèque exceptum fuit. Continet autem duodecim modulationes, quas Organiſtæ vulgò* Toccatas *vocant, cum tribus alijs pauló Iucundioribus additis, Scil:* Ciacona. Paſſacaglia. Cyclopejade nova Harmonica. *quàvis ſuis ornatâ variationibus. Suppeditat itaque copioſum artis Organiſticæ Exercitium. Habetur autem Paſſavij apud Authorem vel Georgium Adamum Höller ibidem Typographum; nec non etiam Salisburgi apud Ioan. Bapt. Mayr Typographum Aulico-Academicum.*

II. Suavioris Harmoniæ Inſtrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Primum, *quinquaginta modulationes Styli Choraici quas vulgò* Balet *vocant, more potiſſimum Gallicò concinnatas, &* à quatuor vel quinque fidibus neceſſarijs, *unà cum* Baſſo Continuo ad libitum *exhibendas continens. Auguſtæ Vindelicorum Typis Iacobi Koppmayr Anno Domini 1695. impreſſum, & apud Wilhelmum Pannecker Bibliopolam ibidem venale habendum.*

III. Suavioris harmoniæ Inſtrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Secundum, *eodem modo etiam à* 4. vel 5. fidibus neceſſarijs. & Baſſo Continuo, *ſi lubet animandum; in quo præter tot Choraicas paſſim, quot in Florilegio Primo, modulationes Paſſavij recentius compoſitas; & in ſummorum Hoſpitum ſolemniorem exceptionem, æque ac in Saltatorium Illuſtriſſimæ Iuventutis exercitium feliciter exhibitas; proficuæ quædam circa modum has harumque ſimiles eleganter animandi obſervationes, in quatuor linguarum præfationibus continentur. Eſt autem hic Paſſavij Typis Georgii Adami Höller Anno 1698. impreſſum, apud quem & venale habetur. Sic deinceps plura ejusdem Styli* Florilegia *ſub tituli hujus continuatione* (ſuavioris *ſcil.* harmoniæ Inſtrumentalis) *unà cum adjunctis fermè ad ſingula quibusdam curioſis obſervationibus, Deo favente ſuo tempore, & ordine ſequentur.*

IV. Denique præſens iſte Exquiſitioris harmoniæ Inſtrumentalis *Gravi-Jucundæ* Selectus Primus.

Quæ omnia ſi benevolo ſuſceperis animo, brevi Florilegium Tertium; *ſucceſſivè autem multa alia adhuc rariora, quædam aurium oblectationi tantùm, quædam verò etiam Theorico in arte profectui deſtinata Opera, ſi* DEUS *ter* OPTIMUS MAXIMUS, *donorum omnium largitor, Vitam & Vires miſericorditer conceſſerit, poſt ſe trahent; Cujus æterna Laus & Gloria, Optatiſſimus noſter nunc hic, uti aliàs ſemper & ubique ſit*

F I N I S.

TABLE

DES CONCERTS

Contenus en Cet- Œuvre.

LISTE

DES ŒUVRES,

Que l'Autheur a desia donné au Public

Jusqu'à present.

I.

APparatus Musico — Organisticus, Invictissimo LEOPOLDO I. Imperatori semper Augusto, ad Coronationem auspicatissimam Conjugis, ac Filij &c. humillimè oblatus. *Cet œuvre gravé en tailles douces de la grandeur d'une feuille de papier royal avec beaucoup de frais, parut au Jour l'an 1690. & fut presenté aux propres mains de sa Majesté Imperiale par l'Autheur même, fut entendu & tres liberalement recompensé. Contient douze grandes pieces d'orgue, que les Italiens appellent* Toccates, *avec trois autres un peu plus gayes, à sçavoir une* Chaconne, *une* Passacaille, *& une* Cyclopejade *ou allusion aux coups de Marteaux des Cyclopes ou forgerons, chacune enrichie de ses variations. le tout fournissant un ample exercice pour l'Art d'Organiste, & se trouve chez l'Autheur, ou chez George Adam Höller Imprimeur à Passau; comme aussy chez Jean Baptiste Mayr Imprimeur de la Cour & de l'Academie à Salsbourg.*

II. Suavioris Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Primum. *ou Premier Recueil d'airs de Balets, à la Françoise, contenant cinquantes pieces de divers tons pour les Violons à 4. ou 5. parties, avec la Basse Continuë, si l'on veut. Imprimé à Augspourg en 1695. chez Jacques Koppmayr, & se vend chez Guillaume Pannecker marchand libraire en la dite ville.*

III. Suavioris Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Secundum *ou Second Recueil d'airs de Balets de même Style, pour les Violons, à 4. ou 5. Parties, avec la Basse Continuë, si l'on veut, ou outre presque même nombre de pieces plus nouvelles composées à Passau pour la reception de plusieurs grands personnages & pour l'exercice de la danse à une Illustre Jeunesse; Vous trouverez dans la preface traduitte en quatre langues, quelques observations utiles, sur la manjere de les bien Jouër. Imprimé à Passau chez George Adam Höller, qui en a la debit. Et ainsi on continuëra s'il plaist à Dieu, de donner par ordre & de tems en tems plusieurs semblables Recueils de même Style toûiours sous ce même titre de* Suavioris Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium &c.

IV. Ce present œuvre de Concerts, *ou Premiere Elite d'Harmonie plus exquise. meslée de Serieux & de gay.*

Que si vous daignez agréer tous ces premiers travaux, Vous ferez, que non seulement dans peu Je vous donneray le Troisieme Recueil de mes airs de Balets ou Florilegium Tertium; *mais successivement aussy plusieurs autres œuvres encor plus curieuses, destinées en partie pour le seul plaisir des oreilles: & en partie aussy pour quelque profit Theorique en cet art: si le bon Dieu distributeur de tous les dons nous octroye misericordieusement la vie, & les forces: duquel l'eternelle louange, & gloire soit maintenant icy ainsi que toûjours & par tout nôstre plus desirable* *FIN.*

ANHANG.

ARMONICO TRIBUTO.

1682.

(AUSWAHL.)



ARMONICO TRIBUTO,

Cioé

Sonate di Camera commodiſſime a pocchi, ò a molti ſtromenti:

Conſacrate All' Altezza Reu.ma del ſuo Clem.mo Prencipe

MASSIMILIANO GANDOLFO

dei Conti di Küenburg Arciueſcouo di Salisburg, Prencipe del S. R. Imp. Primate di Germania, Nato Legato della S.ta Sede Apoſtolica &c. &c.

per la Centenaria memoria della fondatione del Arciveſcovato:

Da GEORGIO MUFFAT,
Organiſta e ajutante di Camera
di S. A. R.ma



M. DC. LXXXII.

CEMBALO.

In SALSBURGO,
Nella ſtampa di GIOU: BATT. MAYR Stampatore
di S. A. R.ma

Altezza Reverendiſſima.

E Vero che eccedono ogni atto di douuta gratitudine i ſingolarisſimi favori, che l'A. V. R.ma ſi é compiaciuta di compartir mi in ogni tempo; ma con modi particolari in qveſto mio uiaggio d'Italia, doue con tanta mia confuſione há fatto ſpicare la sua Magnanima generoſitá: Má per queſto io non devo mancare di non far cognoſcere al mondo l'infinitá degli oblighi che deuo al mio Clementiſ.mo Prencipe. Ardisco dunque di conſacrare all'A. V. R.ma *l'Armonico Tributo* di qveſte mie Sonate, nelle quali ſe ui é coſa alcuna di menó diffettoſa, ſarà derivata da quel uiuisſimo deſiderio che hó ſempre hauuto d'incontrare il nobilisſimo guſto di V. A. R.ma La ſcarſezza del tempo con l'urgenza del Viaggio, e di mie diverſe occupazioni può seruir di legitima ſcuſa per un gratioſisſimo compatimento: Mà. più mi confido nella ſomma innata benignitá di V. A. R.ma già auezza a gradire e ſcuſare le debolezze della mia obligatisſima ſervitú; E col più devoto de miei umil.mi oſſequij baciando all' A. V. R.ma la ſacra Veſte profundamente m'inchino. Roma 4. di Sett. 1682.

Di V. A. R.ma

Vmilisſimo, Deuotisſimo, ed
Obligatisſimo Seruitore

Georgio Muffat.

Amico Lettore.

Essendo stato auisato pocò primà della mia partenza di Roma che si doueua fare la festa dell' undecimo secolo della fondatione dell' Arciuescouato di Salisburg, e volendo in si bella occasione dare qualche segno della mia deuottissima gratitudine al mio Clementissimo Prencipe, hò risoluto di dare alle stampe queste mie poche Sonate da me non sò come composte trà l'angustia di si breue tempo. Ben é vero che mi hanno dato grandissimo animo i bei concerti, che ancora in questo nuouo genere hò gustato in Roma, hauendo mi risuegliato qualche Idea che forsè non ti dispiacerá. Se non altro al' meno hò procurato di seruire alla tua commoditá, mentre puoi concertare queste Sonate in diuerse maniere con l'osseruationi seguenti.

1. Si possono sonare à tre Solamentè seruendosi de due Violini, e d'un Violoncino, ó Viola di Gamba per fondamento; hauendo solò riguardo i due Violini di sonare anco quei luoghi che nella loro parte vengono segnati colle chiaui delle Viole mezzane, come anco quello che sonerà il basso si contenterà di non pausare, ma ben si di sonare (ò naturalmente come stà, ò se si trouasse difficoltá all' ottaua bassa) in quei luoghi Segnati con le chiaui del contralto, ò del Tenore, accioche l'armonia non resti senza fondamento.

2. Si possono sonare a quattro, ò a cinque. A quatro tralasciando la viola del Tenore, e à cinque aggiungendola. E facendosi queste Sinfonie tantò a 4. quanto a 5. potranno i Violini pausare doue si troueranno le dette chiaui mezzane.

3. Se poi le vuoi sentire in Concerti pieni con qualche bizarria, ò Varietà d'armonia, potrai formare due Cori in questo modo, facendo un Concertino a tre di due Violini, e Violoncino ò Viola di Gamba lequali tre parti semplici e non raddoppiate soneranno per tutto; Da queste poi si caueranno i due Violini, come ancora i Violini per raddoppiarli per il concerto grosso quando si trouerà la lettera T. che segnifica tutti, facendoli poi pausare sotto la lettera S. sotto laquale sonerá il Concertino solo. Le Viole mezzane saranno raddoppiate a proportione conuencuole alle altri parti del concerto grosso col quale soneranno, eccetto solò doue si trouerà la detta lettera S. che allora basterá che tal parte si suoni semplice, e non raddoppiata; per laquale commoda varietà hò fatto tutte queste diligenze.

4. In qual si voglia modo che si suoninò sarà necessario d'osseruar in ogni parte regolatamente le repetitioni lequali essendo segnate con due righette puntate in questo modo :||: da tutti due i lati, faranno replicare tanto la precedente, quanto la seguente particella: Qando poi saranno puntate da un lato solo in questa maniera :|| ò pur in questa altra ||: si repeterà solò quella particella verso laquale si trouano i punti.

5. Oltre questo doue si troueranno pause communi segnati di sopra in questo modo 𝄐 non s'osseruaranno secondo il rigore del tempo, mà a discretione, e un poco più breue del solito.

6. Dal resto nei raddoppiamenti s'osserui che il primo Violino non siá moltò più raddoppiato del secondo e che i Bassi del Concerto grosso siano raddoppiati bene da Contrabassi ê Violoni secondo il giudizzio di quello che ne haurá la direzione. Riceui con buon animo queste mie prime fatiche, che se da te saranno gradite, non mancarò di fartene sentire dell' altre in congiuntura di tempo più fauoreuole. Viue felice.

Armonico Tributo.

Sonata I.

(1. Satz.)

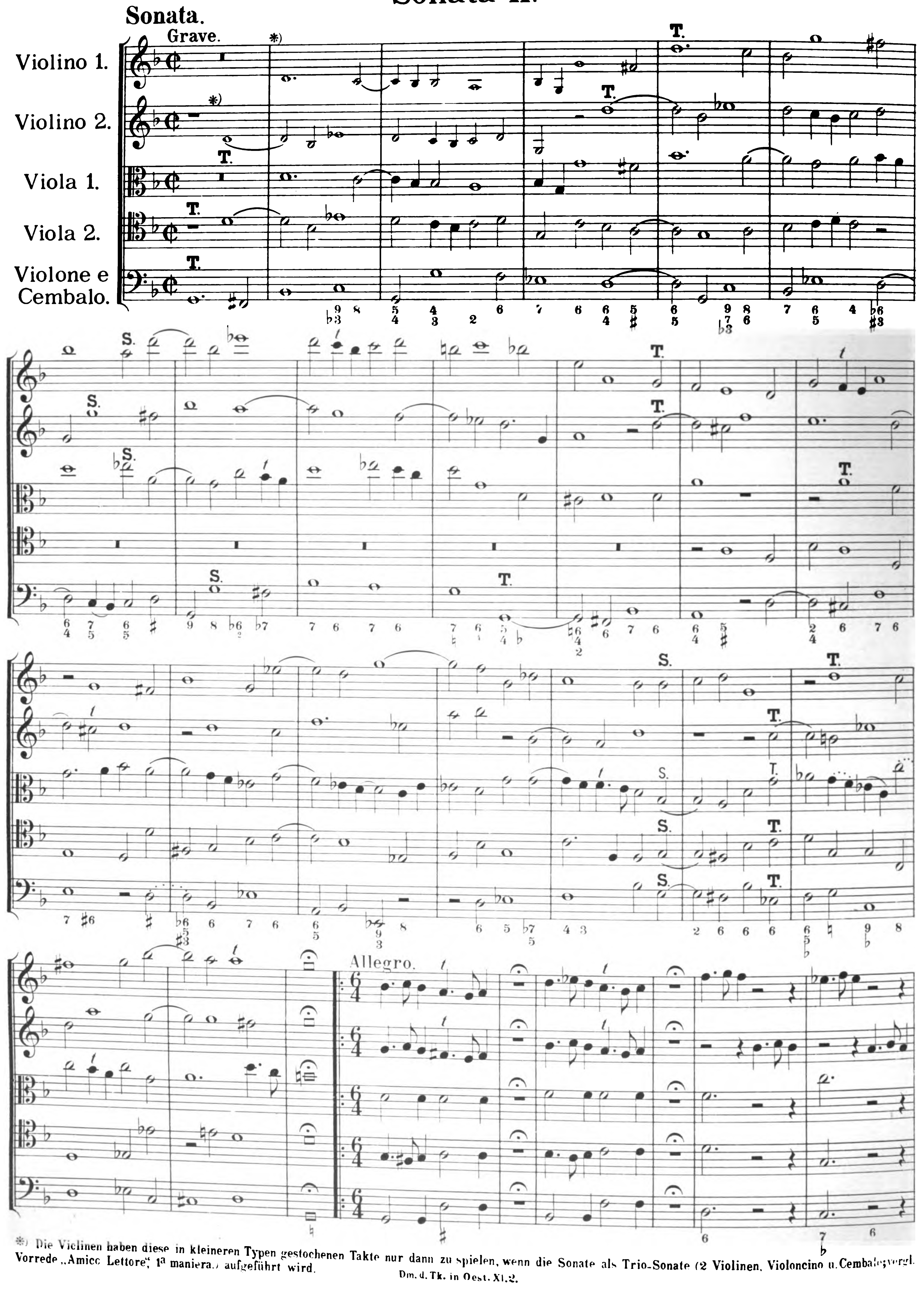


Allegro e presto.




S.
T.
S.
p
f
7 6 7 6
p 7 ♮6
6 5
2
7 6 7 ♮3 ♯6
9 ♮
8 ♯
7 ♯
2 4 ♮6
6
7 6 7 ♯6
f
t
T.
7 6 7 ♯6
4 ♯
2 4
6
2 4
6
7
6
9 7 4
2 4
6 5
f 6
5
4 ♯
p 6
5
4 ♯
♯
5
7
6
4 2
3 1
♯
7
♯6

Sonata II.



*) Die Violinen haben diese in kleineren Typen gestochenen Takte nur dann zu spielen, wenn die Sonate als Trio-Sonate (2 Violinen, Violoncino u. Cembalo; vergl. Vorrede „Amico Lettore", 1a maniera.) aufgeführt wird.


S (♯)
a 2 (♯)

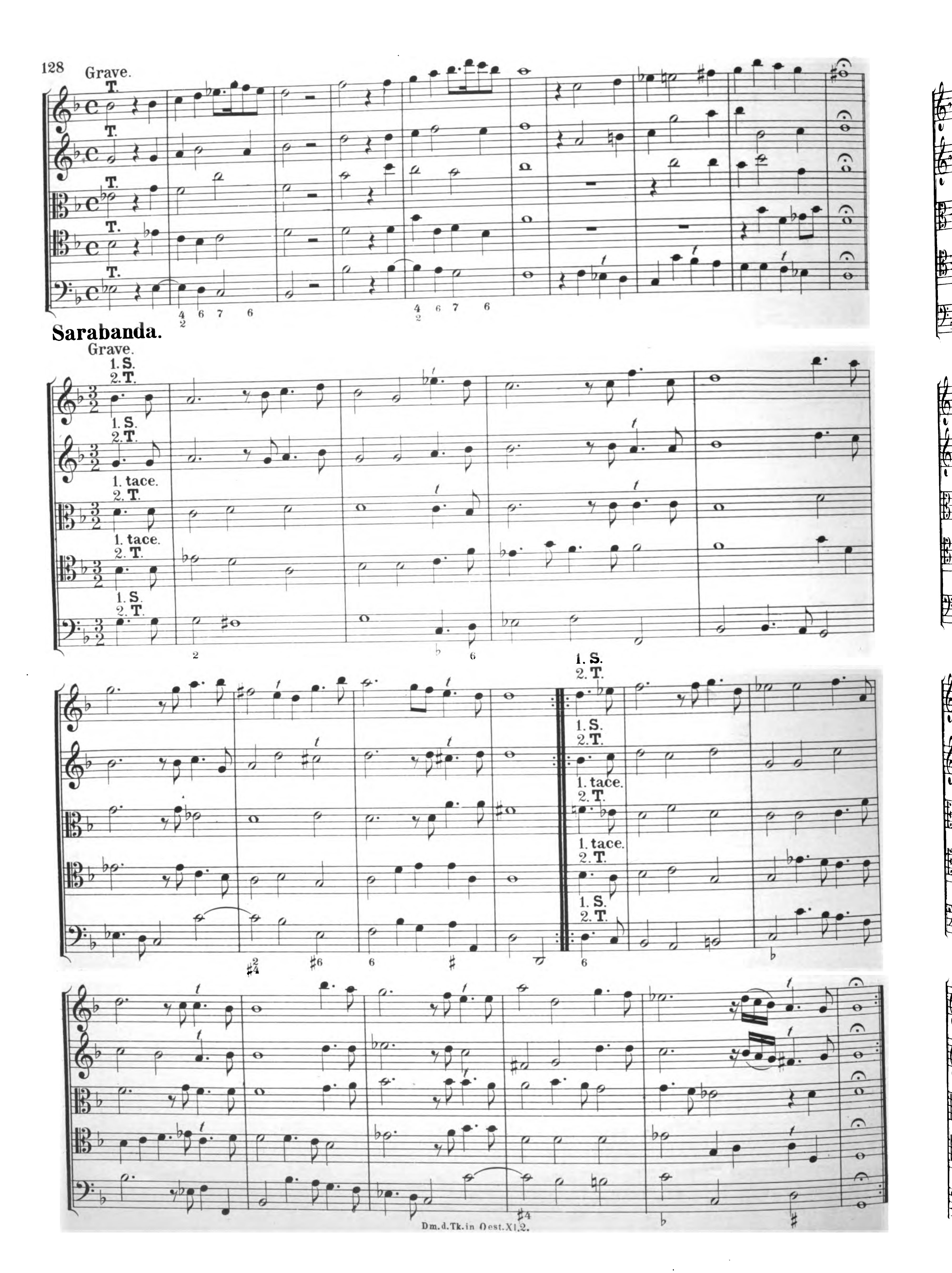



Grave.


Forte e allegro.
Grave.
Dm. d. Tk. in Oest. XI. 2.

Aria.





Grave.
T.
T.
T.
T.
T.
Sarabanda.
Grave.
1. S.
2. T.
1. S.
2. T.
1. tace.
2. T.
1. tace.
2. T.
1. S.
2. T.
1. S.
2. T.
1. S.
2. T.
1. tace.
2. T.
1. tace.
2. T.
1. S.
2. T.

Grave.



Borea.

Alla breve.



Sonata III.

(1. Satz.)

Sonata.

Grave.

Violino 1.

Violino 2.

Viola 1.

Viola 2.

Violone e Cembalo.

Allegro.

*) Siehe Seite 122. Anmerkung.


T.
S.
a 2


S.
T.
S.
T.
S.
T.
S.
S.
S.
T.
S.
T.
S.
S.
T.
S.
T.
S.
S.
S.
T.
T.
S.
S.
S.
p
f
f
p
p
f
f
p
p
p
f



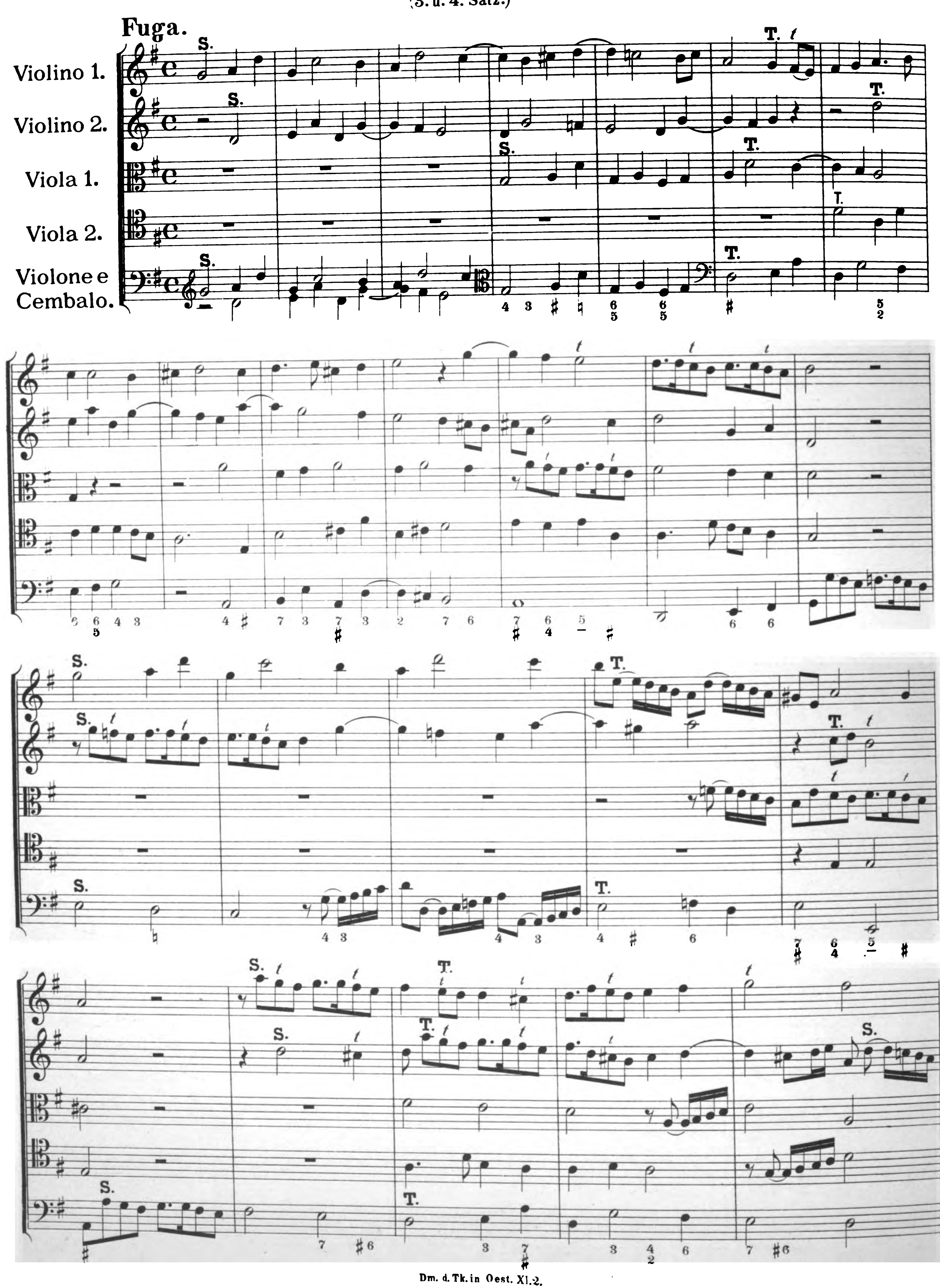
Sonata IV.

(5. Satz.)



Sonata V.

(3. u. 4. Satz.)




T.
T.
S.
S.
T.
S.
p
p
T.
T.
f
f
f
Dm. d. Tk. in Oest. XI,2.


S.
T.
S.
f T.
f
f
T. f
f
Adagio.
T.
T.
T.
T.
T.
(Allegro.)
#6
2
7 6
7 #6


S.
T.
Adagio.

REVISIONSBERICHT.

Für die vorliegende Partiturausgabe der Konzerte wurde der Original-Stimmendruck benützt. Das einzige vollständige Exemplar, welches bis jetzt bekannt geworden ist, besitzt die Bibliothek Sr. Durchlaucht des Fürsten Ferdinand Zdenko von Lobkowitz zu Raudnitz a. d. Elbe, weiterhin mit *L* bezeichnet. Zum Vergleiche wurde auch das unvollständige Exemplar der k. k. Hofbibliothek in Wien *(W)* herangezogen, welches bloß vier Stimmen umfaßt, nämlich *Violino I. Concertino, Viola I.* und 2., sowie *Violone e Basso Continuo Concerto grosso.* Die Stimmbücher der sehr gut erhaltenen Vorlage *L* sind in einer Mappe vereinigt und weisen an der Innenseite des Deckels ein hübsches Exlibris (Kupferstich von D. Coster) mit allegorischen Figuren und Emblemen auf. Das Schriftband nennt als Besitzer des Werkes *F. Princ. a Lobkowitz. D. Sag. &c* [1]), dessen Kunstsinn und verständnisvoller Sammeleifer noch so manches andere musikalische Werk des 17. und 18. Jahrhunderts der Nachwelt erhalten hat [2]).

Die Originalausgabe ist mit Typendruck hergestellt und in acht Stimmheften — drei für das *Concertino*, fünf für das *Concerto grosso* — in Klein-Folio zu Passau 1701 erschienen. Jede Stimme hat den lateinischen Titel; doch ist Titel, Widmung, Vorrede, Register und ein Verzeichnis früher erschienener Werke des Autors auch in deutscher, italienischer und französischer Fassung beigegeben. Deren Verteilung auf die einzelnen Stimmbücher nach den vier Sprachen wird auf der Rückseite des Titelblattes zum *Basso Continuo e Violoncino Concertino,* in etwas geändertem Wortlaute auch in den Violin- und Violenstimmen des Concerto grosso, wie nachstehend wiedergegeben, angezeigt.

TItulus, Dedicatoria, & Præfatio ad Concentus hos eleganter exhibendos perneceſſaria, cum horum indice, & Syllabo Operum ab Authore hucusque typis datorum, quemadmodum hic Latinè leguntur, ſic in *Violino Primo Concertino* Germanicè, in *Violino Secondo Concertino* verò Italicé, & in *Violone, e Cembalo Concerto groſſo* etiam Gallicè translata reperientur.

DEr Titul / die Zuſchrifft / und die zur zierlichen Producierung diſer Concerten ſehr nothwendige Vorred / ſambt deren Regiſter / und einer Verzeichnuß deren von dem Authore bißhero in Druck außgangenen Wercken / gleich wie ſie allhier auff Lateiniſch zu leſen / alſo ſeynd ſie auch beym Violino primo Concertino in das Teutſche / beym Violino ſecondo Concertino aber in das Italiäniſch= oder Welſche / und letztlich beym Violone, e Cembalo concerto groſſo, auch in das Frantzöſiſche überſetzter zu finden.

IL Titolo, la Dedicatoria, e la Prefatione moltò neceſſaria per ben' ſuonar queſti Concerti, con la loro Tavola, ed una Liſta di tutte l'Opere datte ſin' adeſſo in ſtampa dall' Autore, conforme ſi leggono qui in Latino; coſi ſi troveranno nella parte del Violino Primo Concertino *in Tedeſco, in quella del* Violino Secondo Concertino *poì in Italiano; e finalmente in quella del* Violone, e Cembalo Concerto groſſo *ancora in Franceſe.*

[1]) Ferdinand August Leopold Fürst Lobkowitz (geb. 7. Sept. 1655, gest. 3. Okt. 1715), war 1691—1699 Principalcommissarius auf dem Reichstage zu Regensburg und als solcher der Vorgänger des Bischofs Johann Philipp Grafen von Lamberg, des Dienstherrn Georg Muffats. (Wurzbach, Biograph. Lexikon des Kaisertums Österreich, 15. Theil, S. 320)

[2]) Die beträchtliche Anzahl französischer Ballette und Opern des ausgehenden 17. Jahrhunderts — darunter fast sämtliche Werke Lullis — die sich in Raudnitz vorfinden, läßt vermuten, daß gerade der von Muffat in deutsche Lande verpflanzte Lullianische Stil am Hofe der Lobkowitz Anklang und eifrige Pflege fand.

LE Titre, la Dedicatoire & la Preface fort neceſſaire pour bien Jouër ces Concerts, avec leur Table, & une Liste des œuvres, que l'Autheur a fait imprimer Jusqu'a ce Jour, ſe trouveront en Allemand dans la partie du *Violino Primo Concertino,* en Italien dans celle du *Violino Secondo Concertino*, & en François en celle du *Violone, e Cembalo Concerto groſſo*, tout ainſi que vous les voyez icy en Latin.

Die Stimme des *Violino I. Concertino IV* enthält nach dem Titelblatte einen in *L* fehlenden Kupferstich von der Hand des kurfürstl. bayer. Hofgraveurs C. G. von Amling, darstellend das Porträt des Grafen Maximilian Ernst von Scherffenberg, des kunstsinnigen Gönners und opferwilligen Förderers unseres Meisters; der Vollständigkeit halber ist auch dieses Blatt[1]) im Facsimile der Neuausgabe beigegeben, in welcher auch die für die richtige Würdigung der Konzerte notwendigen einleitenden Bemerkungen in allen vier Sprachen originalgetreu zum Abdruck gelangen. Die Reihenfolge, in welcher diese hier erscheinen, folgt der Bezeichnung der Stimmen, welche dieselben enthalten.

Die einzelnen Stimmhefte sind nach Quaternionen gefaltet, deren einzelne Blätter mit Buchstabenwurm versehen sind (*Concertino* und *Basso Continuo* A bis E_1, die übrigen A bis E_2). Die Seitenzählung beginnt erst mit dem Notentext, welcher je 38, bezw. nur je 35 (die beiden Violinen des *Concerto grosso)* und 34 (die beiden Violen) Seiten umfaßt. Zu Beginn des ersten Konzertes ist in allen Stimmen eine Kopfleiste angebracht — vier musizierende Genien zu beiden Seiten einer von einem Lorbeerkranze umrahmten fünfzackigen Krone — dieselbe, die bereits im Florilegium Verwendung fand. Der Notendruck ist im Vergleiche mit dem des »*Armonico Tributo*« ziemlich korrekt. Die in einem vermutlich seinerzeit vorhanden gewesenen Druckfehlerverzeichnisse angezeigten Verbesserungen erscheinen in *L* handschriftlich eingetragen, freilich war auch hiedurch noch kein vollkommen fehlerfreier Text hergestellt.

Die Grundsätze der früheren ähnlichen Publikationen[2]) wurden auch bei der vorliegenden Neuausgabe befolgt. Speziell sei noch folgendes hervorgehoben:

Die dynamischen Zeichen, die sich in den Konzerten nur spärlich gesetzt finden, sind in den Streicherstimmen mit *F* und *P*, im Cembalo hingegen mit *f* und *p* wiedergegeben. Eine nicht unwesentliche Bereicherung wurde aber in dieser Hinsicht durch Vergleich mit den genauer bezeichneten Stimmen der älteren Kammersonaten gewonnen. Die hienach ergänzten Vortragszeichen sind wie alle übrigen Hinzufügungen und Verbesserungen, welche sich nicht aus Analogien unzweifelhaft ergaben, durch kleineren Stich kenntlich gemacht (*f* und *p* für die Streicher, f und p für das Cembalo). Bei der Generalbaßbezifferung wurde die alte Schreibweise des Originaldruckes durch die jetzt übliche Bezeichnung ersetzt, demnach beispielsweise ♭ und ♯ dort, wo durch diese Zeichen die leitereigene kleine bezw. große Terz gefordert wird, unterdrückt. Statt ♭5 wurde dann, wenn Muffat mit dieser Bezifferung die zweite Umkehrung eines Septimenakkordes verlangt, die deutlichere Bezeichnung $\frac{6}{5}$ gewählt. Als Auflösungszeichen gilt sowohl in den Stimmen, als auch in der Bezifferung nur ♮. Diejenigen Stellen des *Basso Continuo e Violoncino Concertino*, welche in der Vorlage im Altschlüssel notiert sind, wurden in der Partitur mit Rücksicht auf die jetzige Praxis in den Tenorschlüssel übertragen.

Wiewohl Muffat die Ausführung des *Basso Continuo*, welche er durch »Clavicimbaln, Theorben, Harpffen und dergleichen Instrumente« im *Concerto grosso*, dagegen im *Concertino* durch ein Cembalo oder eine Theorbe besorgen ließ[3]), nicht für unentbehrlich erklärt, wurde der Partitur doch eine Aussetzung des *Basso Continuo* beigegeben; dieselbe ist der Raumersparnis halber nur einmal gedruckt, und zwar unterhalb der ganzen Partitur, obwohl der Cembalopart des öfteren lediglich dem Concertino zugehört. Durch die Hinzufügung der Buchstaben S. und T. an den bezüglichen Stellen dürfte ein Irrtum wohl ausgeschlossen sein. Überdies bietet demjenigen, welcher mit der hier vorgeschlagenen Ausführung nicht einverstanden ist, die

[1]) Leider ist es bisher nicht gelungen, ein Bildnis Georg Muffats ausfindig zu machen.

[2]) Vergl. insbesonders den Revisionsbericht zu Muffats Florilegium I. in der zweiten Hälfte des 1. Bandes dieser Dm. S. 142 und 143.

[3]) Vergl. Vorred, S. 9.

vollständig beigesetzte Originalbezifferung die Möglichkeit, den *Basso Continuo* sowohl des *Concertino* als des *Concerto grosso* für eine allfällige stilgerechte Aufführung selbst auszusetzen.

Im einzelnen sei noch bemerkt:

Seite Zeile

8 2 v. u. in der Vorlage Terztl

12 7 v. o. » » » ſchetzi

13 17 v. o. » » » Haubois

17 3 v. u. » » » lentatis

23 letzter Takt. Die in der Vorlage durch das Wiederholungszeichen in allen Stimmen verlangte Wiederholung des einleitenden Grave steht im Widerspruche mit der Vorrede (S. 10, P. 11).

25 Takt 6. Beide Basso Continuostimmen haben die Tempoangabe *Adagio,* alle übrigen Stimmen dagegen *Grave.*

26 *Viol. 2. Conc.ino: Ciacona.*

29—30 Die Stimmen des *Concerto grosso* sind in der Vorlage ausgeschrieben, dennoch steht am Schlusse derselben das Wiederholungszeichen, in der Partitur an dieser und den analogen übrigen Fällen durch »*da capo*« wiedergegeben.

39 *Grave* nur in *Viol. I. Conc.ino*.

— Takt 3. *Viol. I. Conc.ino*. Die Taktpause fehlt.

— » 9. Alle Stimmen *Adagio;* gleichwohl ist hier meines Erachtens die Bezeichnung *Forte e Allegro* der entsprechenden Stelle des *Armonico Tributo* (S. 126 dieser Ausgabe) vorzuziehen.

40 » 2. Zum 2. Viertel Bezifferung $\sharp\sharp$, offenbar Druckfehler für 4 $\sharp$.

41 » 3. *Viola* 2. Viertel *f.*

— letzter Takt. *B. Cont.* letztes Viertel $\overline{c}$ *d.*

43 Takt 4 und vorletzter Takt. *Conc. gr.* in allen Stimmen ganze Note.

44 Takt 1. *Viol. I.* 2. Viertel *cis* $\overline{b}$.

50 ». 6. Zum 1. Viertel Bezifferung 4 3.

57 » 8. *Violone* halbe Note *d.*

— » 10 und 12. *Viol. I. Conc.ino* ganze Note und Halbepause statt der punktierten ganzen Note.

— Drittletzter Takt. *Viola I.* und 2. ganze Noten *h,* bezw. *g.*

60 Takt 3. Bezifferung 6 66 43

61 » 14. *Viol. 2. Conc. gr.* *e* $\overline{fis}$ $\overline{g}$

62 » 2—4 und 6—8. Die hier ausnahmsweise im Tutti und Solo verschiedene Fassung des *Viol. 2. Conc.ino* wurde als beabsichtigt angenommen und demnach beibehalten.

63 » 4. *Viola* 2.

64 vorletzter Takt 3. Viertel *Conc. gr.* in allen Stimmen halbe Note.

65 Takt 4. *Viol. I.* 2. Viertel $\overline{fis}$ $\overline{\overline{e}}$ $\overline{\overline{dis}}$ $\overline{\overline{c}}$

— » 6. Die Oktavenparallelen zwischen *Viol.* 2. und *Viola* 2. waren ohne durchgreifende Änderung nicht zu beseitigen.

67 » 5 und 6. Die entsprechende Stelle der 4. Kammersonate schreibt für diese beiden Takte *Adagio* vor, worauf Takt 7 wieder Presto eintritt.

74 » 7 und 8. *Viola* 2. in *L* ist hier eine dem oben erwähnten Druckfehlerverzeichnisse entnommene gedruckte Verbesserung eingeklebt: die ältere Fassung war nach *W*

77 Takt 9. *Viola* 2. 2. Viertel. $\natural$ fehlt.

78 Drittletzter Takt. *Viola I.* ganzer Takt *c.*

84 » » *Viola* 2. 1. Viertel $\overline{e}$, vergl. S. 85, Takt 2.

89 Takt 3. *Viola* 2. halbe Note und Viertelpause.

— » 10. *B. Cont.* halbe Note und Viertelpause.

90 » 7. Bezifferung $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{\sharp}$ statt $\natural$ 6.

Seite		
91	letzter Takt.	*Viola* 2 und *Violone* halbe Note mit Punkt.
95	Takt 8, 10, 12 und 14.	*Violone* die erste Note immer eine Achtelnote.
98	Takt 3.	Bezifferung 9 8 6 ♯ statt 9 6 6/4
99	» 10.	*Viola I.* $\overline{d}$ drei Achtel statt des punktierten Viertels, vergl. Takt 2, *Viola* 2.
103	» 8.	Trotz der großen Ausdehnung der Ciacona steht in allen Stimmen am Schlusse das Wiederholungszeichen.
—	» 10.	*Viola I.*

Von den beiden bekannten vollständigen Exemplaren des «*Armonico Tributo*», welche die Bibliothèque Nationale in Paris und die bischöfliche Bibliothek in Regensburg besitzen, wurde das letztere — im folgenden mit *R* bezeichnet — der teilweisen Neuausgabe des Erstlingswerkes Muffats zu Grunde gelegt. Zum Vergleiche stand nebst der 2. Violinstimme aus der großherzoglichen Hofbibliothek in Darmstadt *(D)* eine Abschrift des Manuskriptes der Münchener Hof- und Staatsbibliothek zur Verfügung (Mus. Ms. 1655), eine Sparte der fünf Kammersonaten, welche Dr. Grandaur im Jahre 1864 nach den Originalstimmen anfertigte. Von den zahlreichen Abweichungen vom Originale sind jedoch etliche als Änderungen des Bearbeiters nicht kenntlich gemacht, andere wieder können keineswegs als Verbesserungen gegenüber der Vorlage angesehen werden; die Generalbaßbezifferung ist ganz weggelassen. Die Vorlage *R* stammt aus der Sammlung des Antiquars Fid. Butsch. Der Umstand, daß die Stimmbücher besonders schön in Pergament mit Goldpressungen auf Vorder- und Rückseite gebunden sind, bringt die Vermutung nahe, daß dieses Exemplar vielleicht dasjenige ist, welches der Autor dem Fürsterzbischofe Maximilian Gandolph anläßlich der Säkularfeier des Salzburger Erzbistums überreicht hat.

Die Originalausgabe ist mit Typendruck hergestellt und in fünf Stimmheften — *Violino I.* und 2., *Viola I.* und 2., sowie *Cembalo e Violone* — in Salzburg 1862 in Klein-Folio erschienen. Jedes Heft hat Titel, Widmung und Vorrede in italienischer Sprache. Der Notentext weist nur die Bogenbezeichnung auf und umfaßt je nach der Stimme 20 (beide Violen) bis 32 (1. Violine) Seiten. Der Druck trägt die Spuren der übergroßen Eile, mit der Komposition wie auch Drucklegung erfolgten, an sich. Trotz der vielen handschriftlichen Verbesserungen und Ergänzungen ist der Text keineswegs korrekt, wie die von derselben Hand herrührende Bemerkung auf dem ersten Blatte der Violin- und Cembalostimmen vermuten ließe.

Eine vollständige Veröffentlichung der Kammersonaten in Partitur scheint entbehrlich. Auch von der Aussetzung des *Basso Continuo* konnte abgesehen werden; der so gewonnene Raum ermöglichte es, nicht bloß Vergleichsmateriale zu den Konzerten mitzuteilen, sondern auch einige Sätze von größerem musikalischen Interesse, welche aber in den Konzerten keine Verwendung fanden, zum Abdruck zu bringen. Eine wesentliche Ergänzung des hier Gebotenen bildet die schon vor Jahren in Partitur und Stimmen erschienene Passacaglia[1]), der ausgedehnte Schlußsatz der fünften Kammersonate, obgleich sich diese Ausgabe auf die nicht ganz originalgetreue Grandaur'sche Sparte stützt und für praktische Zwecke eingerichtet ist.

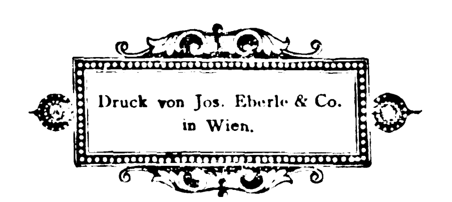
Der folgende Korrekturbericht soll natürlich kein erschöpfendes Druckfehlerverzeichnis bieten, nur wesentliche Abänderungen erscheinen hier hervorgehoben.

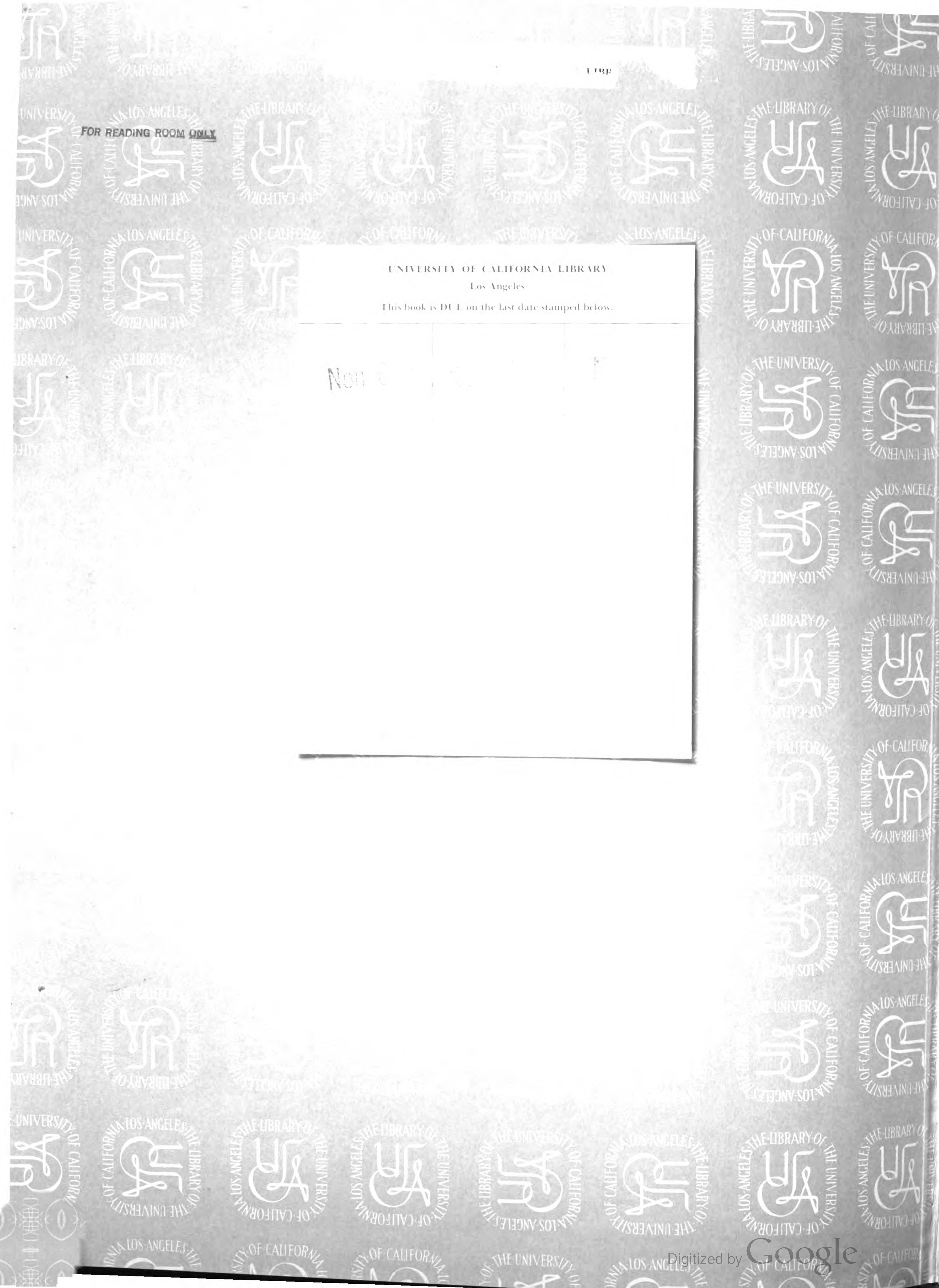
Seite	Zeile	
118	18	in der Vorlage Violincino.
—	3 v. u.	» » » Violini.
119	Takt 7.	*Violone* halbe Note *D*.
—	» 16.	*Viol.* 2. 1. Viertel in *R*: *e*, in *D* (korrigiert): *c*.
—	» 21.	Bezifferung 7/5 ♯.

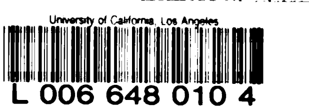
[1]) Passacaglia für Streichorchester (aus der Kammersonate Nr. 5) von Georg Muffat. Neu herausgegeben von L. Stollbrock. Leipzig, Rieter-Biedermann 1889.

Seite			
121	Takt	13.	zum 1. Viertel Bezifferung ♯ 4.
122	—		Die hier in kleineren Typen gestochenen Noten sind in der Vorlage im Alt-, bezw. Tenorschlüssel notiert.
123	Takt	10.	Bezifferung 7 9.
124	»	10.	Zum 3. Viertel Bezifferung 7.
—	»	18.	*Viola* 2. *c*; der folgende Takt fehlt ganz.
125	»	6.	*Viola* 1.
126	»	2.	beide *Violen* 3. Viertel halbe Note.
127	»	13.	*Violone*
129	»	6. v. r.	*Viola* 2. 1. Viertel *e*.
131	»	23.	*Violino* 2.
—	»	27.	*Viola I.* Die Halbepause fehlt.
133	»	2.	*Violone* der Tenorschlüssel der Vorlage ist offenbar ein Druckfehler.
135	»	18.	» 3. Viertel halbe Note.
—	—		Die Stimmen sind in der Vorlage ausgeschrieben, am Schlusse steht trotzdem das Wiederholungszeichen.
136	Takt	12.	Der in der *Viola I.* zuerst auftretende Kontrapunkt wurde hier und im weiteren Verlaufe in der aus der späteren Durchführung hervorgehenden Rhythmisierung wiedergegeben.
138	»	4.	*Viola* 2. Die Taktpause fehlt.
—	»	13.	Der hier offenbar beabsichtigte Tempowechsel geht auch aus der bezüglichen Stelle im 12. Konzerte (S. 76 dieser Ausgabe) hervor; vergl. auch S. 139, drittletzter Takt: *Adagio*.

Dr. Erwin Luntz.


Druck von Jos. Eberle & Co.
in Wien.




University of California, Los Angeles
L 006 648 010 4

